

# فلسفة الفن عند سارتر

وتأثير الماركسية عليها

د. رمضان الصباغ

الطبعة الأولى

دار الوفاء  
للطباعة والنشر والتوزيع  
ت: ٥٣٥٤٤٣٨ اسكندرية





## فلسفة الفن عند سارتر

---

د. رمضان الصباغ

فلسفة الفن عند سارتر وتأثير الماركسية عليها

كمبيوتر: مركز سوميت للترجمة ت ٥٥٦٩٢٦٤

الناشر: دار الوفاء للطباعة والنشر ت ٥٣٥٤٤٣٨

الطبعة الأولى - ١٩٩٨

رقم الايداع : ٨٧٦٣ / ٩٨

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف



# فلسفة الفن عند سارتر

وتأثير الماركسية عليها

د. رمضان الصباغ

الطبعة الأولى

دار الوفاء للطباعة والنشر

الاسكندرية ت: ٥٣٥٤٤٣٨

٣٤١٦٥ - د







## مقدمة :

بعد أن وضعت الحرب العالمية الأولى أوزارها، واقتسم الفائزون غنائم الحرب، كان المفكرون يفرقون في البحث عن مخرج من الأزمة الطاحنة التي أدت إلى الحرب، سواء على المستوى السياسى أو الاجتماعى أو الفلسفى، وأخذوا يعيدون النظر فى الأفكار السائدة، مما أدى إلى ظهور اتجاهات وأفكار جديدة، وإعادة اتجاهات كانت طى النسيان.

وفى الفلسفة كانت «الماركسية» قد خطت أولى خطواتها الواسعة، بأن أصبحت فلسفة دولة «الإتحاد السوفيتى»، كما كانت «البراجماتية» قد رسخت قدماء فى الولايات المتحدة الأمريكية، وانتشر اتجاه «التحليل النفسى الفرويدى» فى أوروبا وتغلغل فى مجالات التفكير المختلفة، ومواجهاً فى نفس الوقت ردود أفعال متباينة، كما كان «إدموند هوسرل» يؤسس اتجاهه الوصفى الفينومينولوجى والذى سوف يكون له بالغ الأثر فى العديد من المفكرين اللاحقين «هيدجر»، «مارسيل»، «كارل يسبرز»، «جان بول سارتر».

كما تنتشر سحابة التشاؤم، فيكتب «ت.س. اليوت» قصيدته الذائعة الصيت «الأرض الخراب The waste land»، و«أزوالد شبنجلر» (أقول الغرب The Decline of the west)، وظهرت الاتجاهات اللاعقلية فى التفكير، وردود الأفعال فى مواجهة الاتجاهات العقلية، والمدارس الشكلية فى الأدب والفن.

ويختلط البحث عن الذات العميقة مع الإحساس بالنبذ، والقذف إلى الوجود، وتشتد الأزمات وتصعد الفاشية للسلطة فى ألمانيا، ويتفجر الصراع مرة أخرى، وتنشب الحرب الثانية لتعكس مدى التدهور الذى أصاب الإنسان الغربى.

ومن عنق الزجاجة يأتى «سارتر» الذى ولد عام ١٩٠٥، وبدأ الكتابة فى السنوات القليلة قبيل الحرب العالمية الثانية، وعاش بذهنه ووجدانه فتره ما بين الحربين بكل ما بها من تناقضات والتباسات.



و«سارتر» منذ بدأ ينشر روايته «الغشيان» إلى أن مات في ١٩٨٠ وهو يشغل العالم بمواقفه، ومؤلفاته، إلى الحد الذي وصف فيه بأنه عاصفة على العصر، ومراة له وصارت معرفة شيء عن «سارتر» تعنى معرفة للعصر - على حد قول «إيريس مورديخ».

وإذا كان «إدموند هوسرل» بمنهجه الفينومينولوجي يمثل، مع تلاميذه، ظاهرة أثرت تأثيراً بالغاً في الفكر الأوروبي في هذا القرن، وإذا كانت «الماركسية» بما تشكله على المستويين الشعبي والأكاديمي من أهمية منذ أسسها (ماركس، وإنجلز)، كانت ولا تزال أيضاً تؤثر في المفكرين سواء عن طريق جذبهم، أو بما يشكلونه من ردود أفعال تجاهها، فإن «وجودية سارتر» حاولت أن تجمع بينهما مؤسسة على الأول، ومتكاملة مع الثانية وهذا الجمع، أو هذه المحاولة في الجمع - بتعبير أدق - هي التي جعلت «سارتر» وجودياً من نوع خاص، يختلف عن كافة الوجوديين في بعض النقاط الهامة، ومتأثراً بالماركسية بسمات مميزة عن سواه.

وقد انعكست أفكار «سارتر» بشكل جلي في كتاباته الفلسفية والروائية والمسرحية ودراساته النقدية، كما شكلت الأساس الذي نهضت عليه مواقفه في الحياة، والسياسة.

وإذا كان القرن العشرون هو قرن المتناقضات - على حد تعبير بعض المفكرين - بما له من انتصار للعقل والعلم في نفس الوقت الذي ظهرت فيه حركات واتجاهات مناهضة للعقل والعلم، فإن «سارتر» كمفكر وأديب يعبر تعبيراً أصيلاً عن هذا القرن، أنه أحد الوجوه التي تعكس تلك التناقضات.

وقد كانت وسائل التعبير العديدة لدى «سارتر» عاملاً مساعداً على انتشار أفكاره وجعلها أكثر تأثيراً وفعالية، وهي في مجموعها تشكل كلاً متكاملًا.



ولذا فإن دراسة «سارتر» لكي تكون متكاملة يجب ألا تهمل أى جانب من الجوانب ولكن لما كان فيلسوفنا غزير الإنتاج، متعدد الجوانب، يجمع بين الأدب والنقد والفلسفة وعلم النفس، والسياسة،.. الخ، فإنه يعز على الباحث دراسة كل هذه الجوانب مرة واحدة، ولذا فإنه يضطر إلى دراسة أحد جوانبه، مع الإشارة إلى بقية الجوانب تلاشياً للنقص أو الوقوع فى النظرة الجزئية.

وقد اخترنا فى دراستنا لسارتر أن ندرس أفكاره فى الأدب والفن مع رصد تأثيرها بالفكر الجمالى الماركسى بشكل خاص، وتأسيساً على ماسبق فإننا رأينا حتى يكون البحث متكاملًا - من وجهة نظرنا - أن نتبع الخطة الآتية:

### ( الفصل الأول ) :

وقد جعلناه لدراسة فلسفة «سارتر» وذلك ليكون مساعداً فى فهم أفكار «سارتر» فى الأدب والفن إذ أنه - كما أشرنا - تترابط أفكار «سارتر» جميعها لتشكيل كلاً متكاملًا، وقد درسنا فيه آراء «سارتر» فى التحليل النفسى الوجودى، وفى العلاقة بين الوعى والوجود والعدم والحرية ثم موقفه من الثورة والفلسفة الماركسية، وآراء الماركسيين فى فكر ومواقف «سارتر»، وقد جاء ذلك بإيجاز فى محاولة لعرض الخطوط الرئيسية لفلسفته.

### أما (الفصل الثانى) :

فقد كان بداية دراسة الأفكار الجمالية، وقد جعلناه لدراسة آراء «سارتر» المبكرة فى الفن والتي جاءت فى كتابيه «التخيل L'Imagination» و «المتخيل L'Iminaire» وقد قسمناه إلى قسمين رئيسيين : فدرسنا فى القسم الأول (طبيعة التخيل)، وقدمناه بدراسة الآراء المفكرين السابقين فى الصورة وفى التخيل، ثم اعتراضات «سارتر» عليها، لتتجه بعدها إلى دراسة الصورة عند «سارتر» وعلاقتها بالوعى، وبالأشياء، وطبيعة التخيل ووظيفته.

وفى القسم الثانى درسنا (موضوع التخل)، موضحين رأى «سارتر» فى



الموضوع الجمالى وعلاقته بالواقع، ولا واقعية الفنون، والمدرک والمتخيل،  
موضحين علاقة آراء «سارتر» بالفلاسفة السابقين (ديوى كروتش،  
برجسون... الخ) مع تعليقات لنا وانتقادات، ثم درسنا الموضوع الجمالى  
وعلاقته بالموضوع الأخلاقى عند «سارتر» وأخيراً أوجزنا أهم الآراء الماركسية  
فى الموضوع وأقمنا مقارنة بينها وبين آراء «سارتر».

### وفى الفصل الثالث:

درسنا العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع والجمهور، فبدأنا بطرح  
السؤال التالى : هل توجد علاقة بين الأدب والفن وبين المجتمع ؟ وإذا كانت  
هناك علاقة فما هى طبيعتها ؟ موضحين العلاقة بين البناء الفوقى، وبين البناء  
التحتى، كما أوضحنا طبيعة تعبير البناء الفوقى عن العلاقات الكائنة فى البناء  
التحتى، وفعالية وتأثيره العكسى فيه، ثم درسنا علاقة الفنان والكاتب بكل من  
الطبقات المحافظة، والطبقة العاملة، والحزب الشيوعى، مشيرين إلى هدف  
الكاتب من ممارسة عملية الكتابة، وعلاقته بالجمهور وكانت فى إطار المقارنة  
بين آراء «سارتر» وآراء الماركسيين فى كل فكرة من الأفكار السابقة، وانهينا  
برصد مدى تأثير «سارتر» بالماركسية فى هذا المجال.

### أما الفصل الرابع:

فقد كان خاصاً بمشكلة الالتزام، وهى من أهم المشكلات التى اشترك  
فى إثارتها «سارتر» مع الماركسيين، ولذا فقد درسناها دراسة تفصيلية من خلال  
آراء كل من الطرفين، فبدأنا :

أولاً : بدراسة موقف «سارتر» من مشكلة الالتزام، محددين رأى «سارتر» فى  
عدم التزام الشعر والفنون، وتفرقه بين الشعر والنثر، ثم رأيه فى ضرورة  
التزام الكاتب موضحين رأيه فى معنى الالتزام، ومعياره، ثم نقده  
للمدارس والاتجاهات غير المترمة.



ثانياً : دراسة آراء الماركسيين فى الالتزام، إذ درسنا معنى الالتزام ومعياره من وجهة نظر بعض الماركسيين المختلفين، وموقفهم من الشعر وانتقاداتهم للاتجاهات والمدارس غير الملتزمة.

ثالثاً : دراسة التأثير والعلاقة بين آراء الماركسيين وآراء «سارتر» فى مشكلة الالتزام، سواء فى فهم معنى الالتزام، أو الموقف من الشعر أو المدارس المختلفة، موضحين أهم الاتجاهات الماركسية التى يقترب منها «سارتر»، وتلك التى يختلف معها.

### أما الفصل الخامس:

فقد جعلناه لدراسة أهم أعمال «سارتر» الروائية والمسرحية، والدراسات النقدية، من أجل توضيح العلاقة بينها وبين آرائه النظرية من جهة وعلاقتها بالآراء الماركسية من جهة أخرى.

فدرسنا موضوع العزلة والخلاص بالفن والتى ظهرت لدى «سارتر» بشكل جلى فى كتاباته المبكرة، وإن كانت قد عاودت الظهور فى فترات لاحقة أيضاً - كما أوضحنا فى ثنايا البحث.

كما درسنا مشكلة الحرية وأدب المواقف، محددين تطور مفهوم الحرية فى أدب «سارتر» فدرسنا الحرية بين السلب والإيجاب والحرية والقدرية، وأخيراً تبلور مفهوم الحرية فى موقف سارتر فى كتاباته المتقدمة. واتجهنا بعد ذلك إلى دراسة مشكلة الصياغة والتوصيل، كما ألقى عليها «سارتر» الضوء خلال كتاباته النقدية، وعلاقة الأسلوب بالموضوع وذلك من خلال دراساته عن «كامو»، «فوكنر» «دوس باسوس» .. وغيرهم.

وفى نهاية الفصل أوضحنا موقف الماركسيين من القضايا المثارة فيه، مع تعليقات وانتقادات لنا لآراء «سارتر» والماركسيين.



وتجنىء الخاتمة : (نتائج البحث)

لتكون خلاصة لما سبق دراسته فى الفصول السابقة، ومحاولة للإجابة على السؤال الذى طرحناه فى هذه الدراسة، وهو إلى أى مدى تأثر «سارتر» بالماركسية فى أفكاره فى الأدب والفن؟  
ثم أردفنا ذلك بثبت لأهم المراجع العربية والأجنبية المشار إليها فى البحث.

### منهج البحث

لما كان موضوع البحث هو دراسة «تطور أفكار سارتر فى الأدب والفن وتأثير الماركسية عليها»، لذا فإننا قد اتبعنا منهجاً تحليلياً مقارناً، إذ قمنا بتحليل آراء سارتر فى الأدب والفن ودراستها، ثم أشرنا إلى الماركسية فى نفس الموضوع، لنقيم مقارنة بعد ذلك ونحاول الإجابة على السؤال الذى طرحناه عندما شرعنا فى اختيار موضوع البحث.

كما أشرنا إلى مدى تطور «سارتر» خلال فترة إبداعه وكتاباته، ولذلك أقمنا مقارنة بين بعض أفكاره المبكرة، وبعض أفكاره اللاحقة فى تتبع تاريخى، وبذلك نكون قد دمجنا المنهج التاريخى مع المنهج التحليلى المقارن.

رمضان الصباغ

الإسكندرية ١٩٨١/٩/٢١



## الفصل الأول

### فلسفة سارتر







## الفصل الأول

ويشمل :

### مقدمة

١ - الفينومينولوجيا والتحليل النفسى الوجودى.

٢ - الوجود والعدم والحرية.

٣ - الثورة والمادية.







## مقدمة :

قبل أن ندرس آراء سارتر فى الأدب والفن، فإننا سوف نحاول رصد الخطوط العريضة لفلسفة «سارتر» الوجودية، ذلك أن «سارتر» كفيلسوف، وناقد أدبى وروائى ومسرحى وسياسى، إنما يشكل موقفا متكاملا، يوضح أحد طرقه الابداعية، الطريق الآخر.

وإذا كان «هيجل» قد أقام فلسفته على التناقض، الذى يبدأ بالفكرة - فالنقيض «نقيض الفكرة» - فالمركب من الفكرة والنقيض معتمدا أساسا عقليا تجريديا، فإن «الفلسفة الوجودية» إنما جاءت كرد فعل لطغيان التفكير المذهبى على عقول الناس وأرادت أن ترفع عن كاهل الفكر البشرى هذه الأثقال التى تركتها أحقاب من الفلسفة التجريدية». (١)

وإذا كان من الباحثين من رأى أن الوجودية إنما تمثل استرداد الانسان لإنسانيته وعودة الفلسفة من الفكر المجرد والمخلق عاليا إلى الوجود الشخص والعيانى، وإلى الانسان، فإن هناك من رآها علامة على التدهور وانهيار العقل البشرى، ورد فعل لخيبة الانسان بعد أن دمره العقل - فى الحرب العالمية الأولى - ، إذ أن احياء آراء كيركجارد جاء فى تلك الفترة، وقد رآها «أميل برييه» «أوضح الأعراض التى تنبئ عن إنهيار المذاهب الفلسفية التى تميز بها عصرنا». (٢)

وقد كان الوجوديون ينكرون أن يسموا أنفسهم بالفلاسفة، أو ينعتوا الوجودية بـ «المذهب» - الحياة فى رأى كيركجارد، لا تفلسف، وإنما يجب أن تعاش -، وإذا كان «بريه» قد رآها - أى الوجودية - علامة على انهيار المذاهب الكبرى فى العصر الحديث، فإن هلموت كون Helmut Kuhn مؤلف



كتاب ملاقاتة مع العدم Encounter with nothingness رأى أنه من الممكن النظر إلى الوجودية على أنها تكون جزءاً من حركة عامة مميزة للعصر الذى نعيش فيه، وهى حركة غير محصورة فى المجال الفلسفى، أى أن التفكير الوجودى يتجاوز حقل الفلسفة الخالص، فربما كانت فكرة الأزمة أكثر وضوحاً فى روايات كفاكا Kafka وقصص «سارتر» الفاجعة من وضوحها فى الاتجاهات الفلسفية الخالصة. (٣)

وإذا كان «سارتر» يمثل واحداً من الوجوديين الذين شغلوا العصر، وبرز على المستوى العام أكثر من غيره من الفلاسفة، من معاصريه، رغم أنهم كانوا يملكون قدرات فائقة، ولا يقلون فى شىء عنه، إن لم يكن فيهم من يبرز «سارتر» فى مجال الفلسفة، وقد كان منهم - على سبيل المثال «هيدجر» الذى لا يعترف بسارتر إلا كأديب، وليس كفيلسوف، وقد كان سبب ذىوع اسم «سارتر» هو مواهبه المتعددة، ووسائله المتباينة، بين الفلسفة، والمسرح، والرواية، والقصة القصيرة، والدراسات النقدية، والتحليل النفسى بالإضافة إلى مواقفه السياسية التى أعلن عنها بشتى الطرق والتى جعلت منه شخصاً مألوفاً للجمهور رغم صعوبة كتاباته الفلسفية الرئيسية.

وقد درج بعض الباحثين على تقسيم مراحل تطور سارتر إلى مرحلتين، أو ثلاثة مراحل، وإن كان هناك من يرفض فكرة المراحل هذه، ولكننا نرى أنه مر، فعلاً، بمراحل تطور يختلف فى أحداها عن الأخرى، وإن كان من الصعب وضع فواصل حادة بين المراحل المختلفة، إذ تكون نهاية كل مرحلة ارهاصاً بالأخرى، بل وتتداخل وتتشابك المراحل أيضاً، بالإضافة إلى مواقف «سارتر» التى كانت تتباين بين الحين والحين ثم تعود إلى البداية مرة أخرى.



وإذا أشرنا إلى تقسيم «فردريك أ. الافسون Frederick A. Olafson» المشار إليه في موسوعة الفلسفة The Encyclopedia of philosophy فإنه يرى أن «هذه الكتابات يمكن بتقسيم ملائم أن تنقسم إلى ثلاث مجموعات رئيسية Three Main Groups والتي يمكن أن تنطبق على مراحل تطور سارتر ثقافياً.

المجموعة الأولى تتضمن مساهمته في علم النفس الفينومينولوجي Phe-nomenological psychology التي بدأت بتعالى الأنا موجود، ١٩٣٦، وتشمل الخيالي ١٩٤٠، وتخطيط لدراسة نظرية الانفعالات ١٩٣٩، أما العمل الأساسى للمرحلة الثانية، والتي برز فيها «سارتر» كأنتولوجى كثيف الريش as full fledged ontologist ووجودى إنسانى هو «الوجود والعدم» L'Être et le Néant، وقد أتبع بـ «الوجودية مذهب إنسانى L'Existentialisme me est un humanisme ١٩٤٦، فى محاولة منه لتبسيط المذهب الأساسى فى الوجود والعدم بالإضافة إلى عدد من الدراسات النقدية مثل بودلير Baudelaire ١٩٤٧، Reflexion sur la question Juive ١٩٤٦ والقديس جينيه كوميديا وشهيدا Saint Genet; Comedian et Martyre ١٩٥٢ والذي طبق فيه «سارتر» مقولاته الأنطولوجية فى تحليل الشخصية الانسانية، ويجب أن نؤكد أنه لا يوجد فاصل حاد بين هذه المرحلة الأولى والمرحلة السابقة، وذلك أن من أفكار سارتر التى اكتمل تطورها فى الوجود والعدم ما بدأ بروزها فى دراساته الفينومينولوجية بمقارنة عمله فى المرحلة الأحدث (الأخيرة) والذي حاول أن يوسع فيه من مجال الماركسية، فإنه يقدم الأساس الخاص لصياغته الوجودية، وقد بدا واضحاً إدماج عناصر راديكالية Radical فى نمط تفكيره ككل. (٤)

وبالإضافة إلى التقسيم السابق، فإنه توجد تقسيمات أخرى، لعل أهمها، تلك التي تجعل من «سارتر» كفكر يمر بمرحلتين، مرحلة الوجودية الخالصة، وهي تشمل المرحلة الأولى والثانية، في التقسيم السابق، ومرحلة التقارب مع الماركسية، وهي المرحلة الثالثة في التقسيم السابق، ولكن كما سبق وأوضحنا فإن المراحل تتداخل، وتتشابك، وإن كان تطوراً ملحوظاً يبدو في تفكير «سارتر».

وإذا كان كيركجارد، قد كان رد فعل «لهيجل»، فإن الوجوديين المعاصرين، وبخاصة «سارتر» كانوا يقيمون فلسفتهم، أو بمعنى أدق آراءهم، على أساس فينومينولوجي مبرتكزين في ذلك على انجازات «ادموند هوسرل» E. Husserl، المفكر الألماني المعاصر وإن كان «سارتر» مديناً لهوسرل، إلا أنه كان يراه «لم يتعد إطلاقاً الوصف الخالص للظاهرة من حيث هي كذلك فهو قد ظل في نطاق الوعي الخالص بعد أن علق النظر في الوجود الواقعي للأشياء». (٥)

ولعل «سارتر» قد تأثر بـ «هوسرل»، عبر «هيدجر»، ذلك أنه «ليس هناك أدنى شك أن الوجود والعدم مدين بدرجة كبيرة لأفكار «مارتن هيدجر» أكثر من دينه لأي فيلسوف فردي آخر» (٦)، بل وقيل أيضاً أن «الوجود والعدم ليس إلا صياغة مبسطة لكتاب الوجود والزمان «لهيدجر»، وهو مدين في استخدام المنهج الفينومينولوجي لهيدجر أكثر من هوسرل نفسه صاحب هذا المنهج». (٧)



## (١) الفينومينولوجيا والتحليل النفسى الوجودى

إذا كان «هوسرل» هو الذى طبق الوصف الفينومينولوجى على الظاهرة، وعلى يديه تتلمذ الفينومينولوجيون اللاحقون، والوجوديون الذين تبنا هذا المنهج، وإذا كان «سارتر» قد وجد ملاذه فى «هوسرل»، كما وجدته أغلب الوجوديين كذلك، حيث نفذت فينومينولوجية «هوسرل» إليهم وأثر أبلغ التأثير<sup>(٨)</sup>، فإننا نجد أن الفينومينولوجيا - التى جاءت من «هوسرل» - عبر «هيدجر» إلى «سارتر» - هى فينومينولوجيا جامعة: إنها لا تقف عند الأنا أفكر، أى الوعى الخالص، وإنما هى تذهب إلى ما يقصد إليه الوعى من الأشياء. وسارتر يأخذ على هوسرل انزلاقه إلى «التصورية»، ويحاول هو أن يظل أميناً لفكرة القصد واتجاه الذات إلى الموضوع<sup>(٩)</sup>. فالوعى متجه نحو موضوع ما بالضرورة، كما أن الموضوع مائل أمام الوعى. فالتفكير هنا يجب أن يكون تفكيراً فى موضوع ما - كما يرى سارتر - كما أن «مثول الذات لدى نفسها أى حضورها عليها» يفترض إمكان البعد عن الذات ووضع النفس على مسافة من الذات، يعنى التفلت من الهوية التى يكون الـ (فى الذات) بواسطتها حاضراً أو ماثلاً لدى ذاته<sup>(١٠)</sup>. ولكن، مما هو جذير بالذكر، أن «الشىء فى ذاته لدى «سارتر» لا يتضمن العالم المادى فحسب، بل يتضمن الماضى أيضاً، وبهذا الصدد يمكننا أن نقارن نظرة «سارتر» بنظرة «برجسون» من حيث أن ما هو مادى وما هو ماض، يقوم كل منهما إلى جانب الآخر لدى الفيلسوفين<sup>(١١)</sup>.

وإذا كان «سارتر» قد رأى «أن الوعى قصدى Intentional ذلك أنه دائماً وعى بشىء ما Consciesness of something والشىء هو موضوع الوعى ولكنه ليس محتواه But not its content<sup>(١٢)</sup> والوعى بهذا يبدو مناسباً للفهم المجازى للاختيار الفارغ، Empty Spentaneity والوعى كذلك

بمثل «نشاطا متعاليا على الشيء، ووثيق الصلة بالحرية الانسانية، وقد استخدم «سارتر» تفسيراً نظرياً يحكم العلاقة بين الحرية والوعي، وإن كان غالباً ما يستخدم الكلمتين في وضعين متبادلين، وهاتان الكلمتان كانتا وثيقتا الصلة بكلمة ثالثة هي العدم Nihilation» (١٣).

ورغم أن «سارتر» في دراسته للوعي هنا يبدو محلقاً، أو متعالياً على الأشياء، إلا أنه كان - في دراسته للوعي والحرية، والعدم، في أعماله المبكرة، كان يقدمها أيضاً «في علاقتها بخبرة الشخص الذي يتصدى لعالم الأشياء الذي يحيط به، والناس الآخرين» (١٤) وإن كان يتضح أيضاً في دراساته تلك ترجيحه للأنا الفردية.

وكان «سارتر» عندما يتعرض لـ «هوسرل» (كأن لسان حاله يقول : وأخيراً جاء «هوسرل» كما كان يقال من قبل وأخيراً جاء «هيجل» أو أخيراً جاء «برجسون» وذلك لبيان العرض الجديد للمشكلة بعد الغاء وضعها القديم) (١٥).

فبعد أن اكتشف «هوسرل» القصدية Intentionality لم تعد الصورة مجرد حساسية كما هو الحال في علم النفس التجريبي، أو تمثيل، كما هو الحال عند «باركلي» لأنها تفقد بذلك وجودها كموضوع مستقل مفارق، فالصورة أكثر مما يتصور علم النفس التجريبي الحي. ولكن وجودها كموضوع مستقل مفارق لا يحيلها إلى موضوع طبيعي للعالم الخارجي الذي يضعه «هوسرل» بين قوسين، بل هو موضوع حال في الشعور دون أن يتحدد مع المادة الحسية الانطباعية، فالصورة داخلة إذن في تكوين الشعور كقصدية» (١٦).



وفى محاولة «سارتر» لتأسيس علم نفس فينومينولوجى Ph. psychology فإنه يبدأ بتوجيه انتقاداته إلى الاتجاهات السائدة فى علم النفس من تحليلية وتجريبية، فيرى أن أغلب علماء النفس يرون أن وعى الانفعال كان فى البدء وعيا انعكاسيا، أى أن شكل الانفعال بدا بمثابة تعديل لحالتنا النفسية، (ومن الممكن دائما بكل تأكيد أن نعى الانفعال وكأنه هيكل عاطفى للوعى) (١٧)، كالقول أنا غاضب، أو أنا خائف، ولكن «سارتر» يعترض على اعتبار الخوف وعيا للشعور بالخوف. أو أن ادراك كتاب يعنى وعيا لادراك الكتاب، ذلك أن الوعى الانفعالى لا يعنى ذاته إلا للنمط الوضعى، وهو وعى العالم - على حد قول «سارتر» -، فالشخص المنفعل، والشئ سبب الانفعال مجتمعان معا بلا انفصام، والانفعال نوع من الخوف من العالم.

يكتب «سارتر» (هناك ميل إلى الظن أن الفعل Action هو مرور ثابت من غير المفكر فيه Irréfléchi إلى الانعكاس réflexif، من العالم إلينا نحن، ففهم الموضوع «وهو وعى للعالم غير المفكر فيه» ثم ندرك أنفسنا وأمامنا موضوع يجب حله «انعكاس»، وانطلاقا من هذا الانعكاس نتبنى «فعلا» بحيث يجب أن نتمسك به نحن «انعكاس»، ثم ننزل بعد ذلك فى العالم لتنفيذ الفعل (غير المفكر فيه) بدون أن نأخذ بعين الاعتبار سوى الغرض المفعول. (١٨)

وليس من الضرورى أن يعنى الانسان ذاته حين يفعل فعلا، ذلك أن السلوك غير المفكر فيه ليس بالضرورة سلوكا لا واعيا بل هو سلوك واع، يعنى نفسه، وإن كان ذلك يحدث بصورة وكيفية غير معلومة، وهو يتجاوز ذاته ويدرك فى العالم كصفة للأشياء. (١٩)

ولكن ما هو الانفعال ؟

إنه فى رأى «سارتر» تحويل للعالم، فحين تصبح الطرق المخططة شديدة الصعوبة وحين لا نرى أى طريق، لا نستطيع عند ذلك أن نبقى فى عالم ملح، وصعب إلى هذا الحد. وإن كانت جميع الطرق مسدودة، فمن الواجب أن نفعل شيئاً ما رغم ذلك. عندئذ نحاول أن نغير العالم، أن نعيش كما لو كانت علاقات الأشياء بممكّنتها، غير منظمة بواسطة حتمية، بل هى منظمة عن طريق السحر، ولندرك تماماً بأن القضية ليست لعباً فنحن نتلقى ضغطاً، كما ونحن نرتقى فى هذا الوضع الجديد بكل القوة التى نتمتع بها ولندرك أيضاً أن هذه المحاولة ليست كذلك بما هى عليه لأنها تصبح آتخذ غرضاً للتفكير فهى قبل كل شىء ادراك للعلاقات الجديدة واللزوميات الجديدة. غير أن ادراك الغرض يكون مستخيلاً أو منطوياً على توتر لا يحتمل، فيدركه الوعى، أو يحاول أن يدركه بصورة مختلفة أى أن هذا الوعى يتحول بالضبط بغية تحويل الغرض نفسه (٢٠).

والسلوك الإنفعالى - فى رأى «سارتر» - لا يبدل الغرض فى هيكله الواقعى، ولكنه يضيف عليه صفة أخرى، ووجوداً أقل أو حضوراً أقل، أو وجوداً أكبر، أو حضوراً أكبر، أى أن الجسم هو الذى يغير فى الانفعال علاقاته بالعالم، حتى يغير هذا العالم صفاته ذلك الجسم الذى يوجهه الوعى. والانفعال الحقيقى هو المصحوب بإيمان، «فالصفات المنوية على الأشياء إنما تدرك على أنها صحيحة، فما علينا أن نفهم بذلك ؟ أن نفهم هذا تقريباً، أن الانفعال ملتقى، وليس بإمكاننا أن نخرج منه ساعة نشاء» (٢١).



ومن هنا فإننا نستطيع أن نسبر غور المعنى الحقيقي للخوف، والذي يبدو لنا كما لو كان وعياً يهدف إلى الإنكار، من خلال سلوك سحري، إنكار شيء من العالم الخارجى «يذهب إلى حد انعدام نفسه ليجعل الشيء منعدمًا». (٢٢)

وكل انفعال إنما يحوى مجموعة من الأحداث العاطفية تتجه نحو الغد لكي تكونه بصورة انفعالية، ونحن نعيش انفعاليا صفة تتسرب إلينا ونتحملها وهي تتجاوزنا من كل جانب وفجأة يتقلص الانفعال من ذاته ويتجاوز نفسه، وليس الانفعال فترة سخيفة من حياتنا اليومية بل هو حدس مطلق. (٢٣)

وضمن انتقادات «سارتر» والتي جاءت لتوضيح فكرته عن الانفعال، فإننا نجد أنه ينتقد النظرية الطرفية، إذ يرى أنه من المستحيل الإشارة إلى الحدود الفاصلة بين الاضطرابات المحضة وبين أنواع السلوك، ذلك أن الاضطرابات تتداخل مع السلوك فى شكل لا ينفصم ولا يمكن دراستها بحد ذاتها، وهذا عكس ما قالت به النظرية الطرفية - من وجهة نظره - حين اعتبر كلا منهما، أى الاضطرابات الصرفة، والسلوك، شيئاً منفصلاً عن الآخر.

ويضع «سارتر» النقاط على الحروف حين يفصل فى الفرق بين التحليل النفسى الوجودى، وبين التحليل النفسى التجريبي، حين يكتب فى «الوجود والعدم» «التحليل النفسى التجريبي، والتحليل النفسى الوجودى يبحث كل منهما عن وقفة attitude أساسية فى موقف Situation لا يمكن التعبير عنها بتعريفات بسيطة منطقية لأنها سابقة على كل منطق، ويتطلب أن يعاد بناؤه، وفقاً لقوانين التركيبات النوعية. إن التحليل النفسى التجريبي يسعى إلى تحديد المركب (العقدة) واسمه يدل على تعدد دلالة كل المعانى المتصلة به.

والتحليل النفسى الوجودى يسعى إلى تحديد الاختيار الأصيلى . وهذا الاختيار الأصيلى الذى يتم فى مواجهة العالم، وهو اختيار للوضع فى العالم شامل مثل المركب، وهو سابق على المنطق مثل المركب، وهو الذى يختار وقفة الشخص فى مواجهة المطلق، والمبادئ، فليس الأمر إذن أمر مساءلة له وفقاً للمنطق وهو يحشر فى تركيب سابق على المنطق شمول الوجود، وبهذه المثابة يكون مركز الاشارات للانهاية من المعانى المتعددة الدلالة» (٢٤)

وكلا الاتجاهين - من وجهة نظر «سارتر» - يرى أن الشخص يمكنه أن يجرى هذه التحليلات على نفسه، وإن كان لابد أن يسأل نفسه كشخص غريب، وهذه هى الصعوبة والتحليل النفسى الوجودى يرفض المصادرة القائلة باللاشعور، فالواقعة النفسية ممتدة بامتداد الشعور، بينما يبدأ التحليل النفسى التجريبي من مصادرة وجود نفسية لا واعية تفلت من عيان الشخص، وهذه نقطة بالغة الأهمية فى التفرقة بين الاتجاهين.

إن الوعى، لدى «سارتر»، يكون - فى - العالم، فادراك شىء ما على أنه مخيف إنما يتم من خلال الوعى، وادراك هذا الشىء فى نطاق عالم مخيف، أو يبدو كذلك فالمنفعل - أى الشخص - والشىء سبب الانفعال يجتمعان فى شىء واحد، لا ينقسم.

وهدف البحث النفسى الوجودى، هو الكشف عن اختيار، لا عن حالة، كما فى حالة الاتجاه التجريبي، وإذا كان الأمر كذلك، «فإن هذا البحث ينبغى أن يتذكر فى كل مناسبة أن موضوعه ليس معطى مدفوناً فى ظلمات اللاشعور، بل هو تحديد حر وواع - ليس أبداً من سكان الشعور، لكنه هو وهذا الشعور نفسه شىء واحد». (٢٥)



وبهذا يكون «سارتر» قد حدد العلاقة بين الموضوع، والشعور، كما حدد العلاقة بين الجسد والوعي والتي تتضح من ميزة الجسد التي تكمن في كونه شيئاً - في - العالم من جهة وأنه حياة الوعي المباشرة من جهة أخرى.

والتحليل النفسى الوجودى، منهج قصد منه ايضاح الاختيار الذاتى، والذي به يجعل كل شخص نفسه شخصاً، أى يعمل ليعلن عن نفسه من هو؟

وهذا الاتجاه لم يجد بعد - على حد القول - «فرويد»، الخاص، وقد كان «سارتر» فى البداية قد حمل على عاتقه المهمة، ولكنه نظراً لانشغالات كثيرة، لم ينجزها.

## (٢) الوجود والعدم والحرية

يشير «جان بول سارتر» إلى الصعوبة التي يلقاها عند تعريفه لمعنى كلمة وجودية Existentialism قائلاً : «إن أغلب الناس الذين يستعلمون الكلمة (٢٦) يجدون صعوبة بالغة إذا تصدوا لتفسيرها، ذلك أن هذه الكلمة، قد صارت الآن نهباً لكل الناس، حتى أن عمل موسيقى أو رسام صار يقال له إنه وجودى الاتجاه. وصار كل إنسان يشيع عن نفسه أنه وجودى Existentialist، ولذا فإن الكلمة فى وقتنا هذا قد اتسعت اتساعاً بالغاً، حتى صارت لا تعنى شيئاً على الإطلاق». (٢٧)

ولكن «سارتر» رغم اعترافه بصعوبة التعريف، إلا أنه يجد أن المسألة ليست مستحيلة رغم، وجود اتجاهين أو مدرستين وجوديتين كبيرتين - إذ تشمل كل مدرسة مجموعة من الوجوديين الأفراد المميزين - فالوجودية إما مسيحية ويمثلها على سبيل المثال الفيلسوف الألماني المعاصر «كارل ياسبرز» والفيلسوف الفرنسى المعاصر «جبريل مارسيل»، أو وجودية ملحدة، ويمثلها على سبيل المثال، الفيلسوف الألماني المعاصر «مارتن هيدجر» بالإضافة إلى سارتر نفسه. وتتفق المدرستان على سبق الوجود على الماهية L'existence pre-ciede l'essence والمقصود بالماهية هو تلك الطبيعة الأساسية التى تميز جوهر أى شىء، ولا يعرف إلا بها». (٢٨)

وفى رأى «سارتر» أن الفكر المعاصر قد حقق تقدماً هائلاً حين رد الوجود إلى سلسلة من الظواهر التى تكشف عنه، «وقد قصد من ذلك إلى القضاء على عدد من الثنائيات التى تربك الفلسفة وإلى استبدال واحدة الظاهرة بها» (٢٩).



فالظاهرة نسبية، لأن الظهور - في رأى «سارتر» - يفرض بطبعه ما يظهر له «لكن ليست لها النسبية المزدوجة للظاهرة *Erscheinung* عند «كانت» Kant إنها لا تشير من فوق كتفها إلى وجود حقيقى يكون هو المطلق، إن الظاهرة هى ما هى مطلقاً لأنها تنكشف كما هى، والظاهرة يمكن دراستها ووضعها كما هى لأنها تدل على نفسها دلالة مطلقة.

وبهذا تسقط ثنائية القوة والفعل، فكل شىء بالفعل، وليس وراء الفعل قوة، ولا «حال»، تدل على نفسها دلالة مطلقة. (٣٠)

فالأشياء لا تبطن خلفها قوى سرية توجهها فكل من الروح والمادة، والقوة والطبيعة وغيرها لم تكن إلا مفاهيم مجردة وعامة تشير إلى علاقات بين ظواهر، هى الوحيدة التى تملك صفة الوجود.

وبذلك يكون «سارتر» قد جعل الوجود، هو الوجود بالفعل فقط، رافضاً الثنائية الأرسطية، (الفعل - القوة)، وما كان يتبعها من وجود بالقوة، ووجود بالفعل ولكن هل يكون «سارتر» بذلك قد حل المشكلة، مشكلة الثنائية؟

يجيب «سارتر»: «يلوح بالأحرى أننا حولناها إلى ثنائية جديدة هى ثنائية المتناهى واللامتناهى، إن الوجود لا يمكن رده إلى سلسلة متناهية من التجليات، لأن كل واحد منها هو علاقة بذات فى تغير مستمر» (٣١)، كما رأى «سارتر» أن وجود الظاهرة لا يؤثر بحال على الوعى، فالوعى لا يمكن أن يخرج من ذاته لتكوين موجود متناهى (٣٢)، وبذلك يكون قد استبعد الحل المثالى للمشكلة، ولا وجود عند «سارتر» (لوجودين منفصلين): الموضوع (الأشياء)، والذات أو الوعى، فالوعى ليس إلا «لا وجوداً» يعيش على الموجودات، ولا وجود لمسافة فاصلة بينه وبين الأشياء، ولا يمكن أن ينشأ بينه

وبينها تعارض ما» (٣٣) ومشكلة المعرفة في وضعها التقليدي زائفة، فلا يمكن تفسير الوجود بالمعرفة وحدها، «فوجود الظاهرة لا يمكن أن يرد إلى ظاهرة الوجود» (٣٤).

والوجود يسبق الماهية، وكل وجوده يتضمن ماهيته، فالوعي غير ممكن قبل أن يرجد ذلك لأن «وجوده هو ينبوع امكانه وشرطه، لأن وجوده هو الذى يتضمن ماهيته» (٣٥) كما يرى «سارتر»، إذ كتب أيضاً :

ما الذى نعنيه هنا حين نقول بأن الوجود يسبق الماهية ؟

What is meant here by saying that existence pereceeds essence?

إن ذلك يعنى أنه قبل كل شيء، يوجد الانسان Man exists، يقلق، يظهر فى الحياة، ثم يحدد نفسه، وإذا كان الانسان وفقاً للتصور الوجودى عنه، لا يمكن تعريفه Is Indefinable فذلك لأنه فى البدء لا شيء Nothing... وفيما بعد يمكن أن يكونه What he will be ذلك أنه لا وجود لطبيعة إنسانية Human Nature لأنه لا وجود لإله God ليتصورها. فالانسان ليس موجوداً فقط كما يتصور ذاته، ولكن أيضاً كما يريد هو نفسه أن يكون، بعد أن تكون ذاته قد وجدت» (٣٦).

وبهذا التصور فإن «سارتر» يرى أن وجوديته أكثر انسجاماً من سواها، ذلك أن عدم وجود (إله)، أو عدم الاعتقاد فى وجوده، يجعل سبق وجود الانسان على ماهيته أمراً ممكناً، ويؤكد أن الانسان مشروع، وهذا المشروع يسبق فى وجوده كل ما عداه، «فالانسان سوف يكون ما شرع أن يكون Man will be what he will have plane to be» (٣٧).



وهو مسئول عن وجوده الفردي، وأيضاً عن جميع البشر. فالعلاقة بين ذاتي وبين الغير تبدو في صورة صراع، لأن «ما يجرى على ذاتي يجرى على الغير. وكما أحاول أن أسيطر على الغير أو أتححر من ريقته، كذلك يحاول الغير أن يسيطر على أو يتحرر من قبضتي، فالصراع بيننا في حركة الشد والجذب لا تنقطع» (٣٨).

ولذا فالاختيار الذي يقوم به إنسان لا يقوم به لنفسه فقط وإنما يختار لجميع البشر «ونحن نختار دائماً ولا شيء يمكن أن يكون خيراً بالنسبة لنا، دون أن يكون خيراً بالنسبة للجميع We always choose good and nothing can be good for us without being good for all» (٣٩).

فسلوكي تجاه موقف من المواقف إنما هو سلوك إنساني شامل، لأن مسئوليتي تكون عن نفسي، وعن الآخرين، واختياري اختياري للإنسانية جمعاء، وأنا عندما أختار، وأحس بأنني ولا أحد سواي هو المسئول عن هذا الاختيار والذي لم أختره لنفسى - فقط - بل للإنسانية جمعاء، فإن ذلك يوقعنى في الكآبة والانسان عميق الكآبة، لأنه يكون فريسة لشعور متعاضم بالمسئولية.

«وليست الكآبة anguish التي نعيشها من النوع الذي يؤدي إلى الدعة أو الجمود Leads to quietism, to inaction إنما هو نوع من الكآبة البسيطة Simple sort of Anguish التي يشعر بها كل إنسان يتحمل المسئوليات» (٤٠).

أما كون الله غير موجود، فإن هذا يؤدي إلى نوع من السقوط De laisement وهذا يختلف، بل ويناقض «نوعاً خاصاً من الأخلاق العلمانية Moral Laique (Secular ethics) التي تود أن تلغي Abolish فكرة الله بسهولة مبالغ فيها» (٤١).

وقد عانت الفلسفة الوجودية كثيراً من سوء الفهم، على حد قول «سارتر»، مما أدى إلى اتهامها بالخمول والكسل والتواكل، والرضا بالأمر الواقع، مما اضطر «سارتر» إلى الرد على ذلك قائلاً، «إن المذهب الذى أمثله يواجه الجمود بعنف، ذلك أنه يعلن صراحة أنه لا حقيقة إلا فى الفعل There is no Reality except in action وعلاوة على ذلك، فإنه يضيف : الانسان لا شىء ما عدا مشروعه، وهو لا يوجد إلا بمقدار ما يحقق ذلك المشروع، وعلى ذلك، فهو ليس إلا مجموعة الأفعال المكونة لحياته » (٤٢)

ويذهب «سارتر» إلى أبعد من ذلك، حين يقرر أن ما يفرع البعض عند اطلاعهم على نظريته هو مناقضتها للجمود والخمول والكسل. فالوجودية عندما تظهر الضعف الموجود فى الانسان والفساد الذى يشمل، لا تبغى من وراء ذلك ترسيخ مفاهيم، توحى بأصل هذا الضعف أو ذاك الفساد فى الجنس البشرى، كما يفعل المثاليون، ولكنها تريد أن تقول أن هذا الانسان الضعيف أو الفاسد، يتحمل مسئولية ضعفه أو فساده كاملاً، وفى وسعه تجاوز هذا الفساد أو ذلك الضعف. «فلا يمكن أن نعتبر الوجودية محاولة لتثبيط عزم الانسان An attempt to discourage man action ، ذلك أنها تنبؤه Tell him ، بأن أمله الوحيد يكمن فى فعله، والذى يعتبر الشىء الوحيد الذى يجعل الانسان قادراً على العيش » (٤٣).

وفى وجودية سارتر تأتى الذاتية لا لكون الوجودية فلسفة برجوازية، وإنما لأنها فلسفة واقعية تعتمد الحقيقة ركيزة لها - على حد تعبير «سارتر» - ، وذلك لأن هذه الذاتية لا تلغى وجود الآخرين، بل إنها ترى «فى وجود الآخرين شرط وجودى، وشرط معرفتى لنفسى وفى هذا الوجود فإننى



باكتشافى لوجودى الداخلى My inner being فإننى اكتشف الآخر، كحرية  
 Like a freedom، فى نفس الوقت، موجودة فى مواجهتى حيث تفكر وتريد  
 thinks and wills فقط من أجل for أو ضد against ذاتى. وهكذا فلنعلن  
 اكتشاف عالم - ما - نسميه، عالم الذاتية الداخلى، ذلك العالم الذى يقرر فيه  
 الانسان ( ما يكون what he is )، وما يكونه الآخرون what others are  
 بالإضافة إلى ذلك أنه من المستحيل أن نجد فى كل إنسان ماهية كونية Uni-  
 versal essence والتي يمكن أن تكون طبيعة انسانية، ذلك أن ما يوجد هو  
 كونية الظرف الانسانية، وليس مصادفة أن يتحدث مفكروا اليوم، عن ظرف  
 الإنسان لا عن طبيعته، وهم يعنون بالظرف الانسانى جمع المحددات الأولية  
 a priori limits التى تحدد موقف الانسان الجوهري فى الكون» (٤٤).

فالانسان لم يكن إنساناً تام التكوين، بل هو كائن يتكون، وفى ظل  
 ظروفه الضاغطة عليه، والمحيطة به ليس لديه إلا أن يختار بين موقف وموقف،  
 واختياره، كما يؤكد ذلك «سارتر» لا يمكن أن يكون سوى الحرية، ذلك أن  
 «الحرية فى كل الظروف لا يمكن أن تريد إلا ذاتها، وإذا كان للانسان حرية  
 وضع القيم الخلقية، فإنه لم يعد فى استطاعته أن يقر سوى الحرية». (٤٥)

لقد كان ظهور التيار الوجودى منذ «كير كجارد» (كثورة صارخة ضد  
 النظم الآلية والمطقة التى تكبل حرية الانسان فحمل الوجوديون رسالة التدعيم  
 لحرية الانسانية، ممثلاً فى أفرادها، فالحرية فى نظرهم هى المعنى المساوق  
 للوجود». (٤٦)

فقد كانت وجودية «كير كجارد» تحرص على التفرد، «كيما يكون  
 الفرد موجوداً بمعنى الكلمة، ولذا فهى تدعو إلى العزلة، تلك العزلة التى يشعر  
 فيها الانسان بفرديته وباتصاله بالمطلق، وتأبى أنصاف الحلول، والمجتمع» (٤٧)،

والانسان لا يمكن أن يكون إلا حراً، لأن حريته هي عين وجوده، وقد كان «كيركجارد» يرى في أى نظام شعبى صورة حقيقية للجحيم<sup>(٤٨)</sup>، وهذا المعنى سوف يستعيره «سارتر» منه، مع بعض التعديل عندما يطرح مفهوم «الجحيم هو الآخرون» سواء فى فلسفته، أو فى مسرحياته، ولا سيما مسرحية «الأبواب الموصدة».

أما «كارل ياسبرز» فقد قرر بأن الحرية تند عن كل برهان عقلى، فهى مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالذات، كما ترتبط بالزمان، فالحرية «توجد فقط بوصفها وجوداً ماهوياً فى الآنية المتزمنة بالزمان Zeitdasein<sup>(٤٩)</sup> كما ربط بين الحرية والذنب Schuld فلأننى أعرف أنى حراً، فإننى أسلم بذاتى بوصفها مذنبه، وهو فى هذا يذكرنا بـ «كيركجارد» الذى يرى أنه «يجب على الانسان المسيحى أن يكون أداة الحرية فى تحقيق مملكة الله على الأرض Archistrian man ought to be «Freedom's ordinary» in realising the kingdom of God on earth»<sup>(٥٠)</sup>

وقد رأى «هيدجر» أن الحرية جوهر الانسان، وماهيته، وهى التى تميزه عن سائر الموجودات، فالموجود المتفتح فقط هو الموجود الحر، والحرية هى القدرة على التفتح وتشهد القدرة على التخيل على حرية الانسان. فالحرية هى المعنى المساوق للوجود والتخلى عن الحرية يعنى تخلى الانسان عن إنسانيته، فالانسان محكوم عليه بالحرية،<sup>(٥١)</sup> هذا المعنى الذى سوف يردده «سارتر» كثيراً.

وقد جاء «سارتر» فى البداية ناقداً رأى «ديكارت» فى الحرية، فى مقاله «الحرية الديكارتية» إذ رأى أن «الحرية عند «ديكارت» كلية، ولكنها ليست



مطلقة Not absolute، فما تم من تمييز، سواء عند «ديكارت» أو «الرواقيين»  
Stocis ليس إلا تمييزاً خادعاً بين الحرية والقدرة - فى العالم - . فأن تكون  
حرراً ليس - بالمرّة أن تكون قادراً على فعل ما يريدك أحد منك، ولكن أن تكون  
قادراً على أن تريد ما يمكن أن يفعله أى شخص To be free is no at all to  
be able to do what one wants but it is to be able to do what one can  
(do. (Pouvoir fair ce què on veut, Vouloir ce què on peut) (٥٢)

وقد كان «سارتر» يرى فى الحرية الاستعداد للانخراط فى العالم، وإن  
كان قد رأى فى أعماله المبكرة بأنها «تتحقق على مستويين من مستويات  
الاختيار، أحدهما: يمكن أن يختار بالاتجاه مباشرة نحو الإدراك، والواقعى،  
والفعل، والرغبة، والحقيقة والأخلاقية، ومن ناحية أخرى فإنه يمكن أن تقوم  
محاولة للهروب من هذه السلسلة من التعقيدات الموجودة فى العالم الواقعى  
إلى النقاء السلبى، بالاتجاه نحو التخيل Imagination، والانفعال، نحو غير  
الواقعى والتأمل، نحو الخطأ والشر Evil والفن». (٥٣)

وإذا كانت الحرية، تصح تعريفاً للإنسان، لأنها تنبع من ذاته، ولأنها هى  
هو «اننى ملزم بأن أريد حرية الآخرين فى الوقت الذى أريد فيه حريتى،  
ويمكننى أن أجعل الحرية هدفاً لى My goal، إذا جعلت حرية الآخرين هدفاً  
لى أيضاً» (٥٤).

والانسان، إذا كان لا يمكن أن يكون إلا حرراً، فإنه بوجوده، الذى  
يتضمن عدمه يكون حرراً، «فالحرية ليست وجوداً ما، إنها الوجود الانسانى،  
أعنى عدم وجوده، ولو تصور الانسان أولاً ملاءً، فسيكون من غير المعقول، أن  
نبحث فيه، بعد لآى، عن لحظات أو مناطق نفسية سيكون فيها حرراً، وإلا  
لكان ذلك شبيهاً بالبحث عن الخلاء فى إناء ملأناه من قبل حتى الحافة -

والإنسان لا يمكن أن يكون حيناً حراً، وحيناً آخر عبداً إنه بأمره دائماً حرّ، أو هو ليس شيئاً» (٥٥)، فليس ثم فارق بين الإنسان، وكونه حر بل «والحرية ليست حرة في ألا توجد، ولا ألا تكون حرة» (٥٦).

ولقد أكد «سارتر» كروائي على أهمية الحرية في حياة شخصياته : «فدروب الحرية» «تعتبر دراسة لمختلف الطرق التي يسلكها الناس في تأكيد أو انكار حريتهم» . (٥٧).

والحرية عند «سارتر» مصحوبة بالقلق، لأنه الحالة التي يدرك فيها الإنسان حريته المطلقة، لأنه (تجاه القلق لا يوجد إلا واحد من موقفين : إما أن ينهزم الإنسان وعندئذ يختفى وراء دونه الاجتماعي، وهذه هي «القدارة» أو «روح الجد» أو «البرجوازية» كما يصورها «سارتر» في هذه المرحلة - وإما أن يتحمل مسؤوليته كاملة، وهي مسئولية مرهقة لأنها بسعة العالم الإنساني، ولما كان محكوماً عليه «على الإنسان» أن يكون حراً فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم، وهذا ما يسميه «سارتر» الوجود الصادق، أو الحق وهو أساس الأخلاقية الوجودية» (٥٨).

وإذن فالحرية مشروع فتح على الحرية ذاتها، فلا يوجد حولها إلا الحرية، ولهذا فإن الحرية - الإنسان، أو الإنسان - الحرية، يحمل على كاهله عبء العالم الإنساني برمته.

يقول، «د. زكريا إبراهيم»، في كتابه (مشكلة الإنسان) :

«والواقع أن «سارتر» حين يقرر أن الإنسان حر، فإنه يعنى بذلك أن الله غير موجود لأن البشرية عنده إنما تقوم على أنقراض الحرية الأهلية، وإن كان «ديكارت» قد ذهب إلى أن معيار الحقيقة هو إرادة الله الحرة. فإن «سارتر»



يؤكد أن الانسان نفسه هو الذى يبدع القيم، وهو الذى يفصل فى الحقيقة». (٥٩)

إن فلسفة «سارتر» بذلك تعلى من الوجود الانسانى، وتجعل الانسان مبدعا للقيم كما يتضح «أن فكرة القيم Idea of values نسجت من فكرة «سارتر» عن الفعل الحر Free action والذي يمثل فعلا قصدياً Intentional action». (٦٠)

كما يؤكد «سارتر» بأنه لا قيمة للحياة بدون الانسان، كما أنه لا وجود لقيم قبلية ذلك أن مبدع هذه القيم (القبلية) لا وجود له فى فلسفة «سارتر».

يكتب «سارتر»: «ليس للحياة أى معنى قبلى Apriori فقبل أن تأتى للحياة، الحياة لا شىء Life is nothing. إنك أنت الذى تمنحها المعنى، والقيمة لا شىء أيضاً إلا بالمعنى الذى تختاره لها، وبهذا الطريقة ترى أنه توجد إمكانية إبداع المجتمع البشرى» (٦١) وهكذا فلا وجود لقيم شاملة، أو أخلاق مطلقة.

وقد نتج عن آراء «سارتر» السابقة، إن اعتبره البعض كاتباً أخلاقياً، بينما رأى فيه البعض الآخر، كاتباً (موصوفاً بالأخلاقية)، فما مغزى ذلك؟

كتب، «ر.م. البيرس»: «ينتمى سارتر إلى الأخلاقيين، وهو أخلاقى، أى أنه كاتب يهتم فقط بالمراقبة والتصوير والحكم عند اللزوم على السلوك البشرى، وليس لديه أية نزعة للتبسيط الملائم فى وصف أية مشاهد غير الانسان، وهو لا يحب وصف الطبيعة أو الحيوان، أو الحياة المادية، أو العالم،

إن عالمه الوحيد هو الانسان، بل الانسان البالغ الواعى الذى تطارده الحياة الذى هو قادر على أن يرسم مشكلاتها» (٦٢)

ولكن إذا كان قد رآه (البيريس) كاتباً أخلاقياً، فكيف اتهم باللاأخلاقية؟

يجيب (ألبيرس) نفسه على هذا السؤال قائلاً: «ومع ذلك فليس هناك أى تناقض فى أن يكون «أخلاقى» اتهم «باللا أخلاقية»، إن مراقبة الانسان وتصويره والحكم عليه لا يقتضى بالضرورة الحكم عليه وفق مقاييس يصفها المجتمع بأنها «اخلاقية»، والواقع أن تهمة «اللا أخلاقية» التى وجهت غالباً إلى «سارتر»، لا يمكن أن تفهم إلا إذا عرفنا أنها تمت إلى ثلاثة أسباب متميزة» (٦٣)، وهى أن «سارتر» يعرض الحقيقة الانسانية كاملة، وأنه يتبسط فى تصوير بعض المظاهر تبسيطاً واضحاً مما يكسبها سحراً وهالة عاطفية وأخيراً فهو يحكم، ويوحى بطرائق معينة للسلوك، مما دفع الكنيسة الكاثوليكية إلى وضع أعمال «سارتر» على لائحة المحرم.

وقد تسائل «لوك لوفافر»، فى كتابه «سارتر والفلسفة» عن كيفية تفضيل الوجودى فى فلسفته الأخلاقية «لمشروع إنسانى معين على مشروع آخر؟ فالتفضيل يفرض مفهوم القيمة القبلية، وهذا يفرض مفهوم الكيفية، أى مفهوم تعيين جديد يحقق الذات الانسانية ولكن هذه المفاهيم مقصية كلية من مذهب «سارتر»، فهو لذلك يقول «إننا لا نؤمن بالتقدم، والتقدم فى نظرنا مجرد تحسن»، وهكذا أصبحنا بعيدين عن المفهوم الانسانى الصحيح وعن الأخلاق الكونية التى تربي الانسان من أجل تحقيق نموه الكيانى نمواً منسجماً نحو الكمال والغبطة» (٦٤)



ولعل تصور «لوك لوفافر» لأخلاق كونية لا مجال له في فلسفة «سارتر»  
التي تنكر التصور القبلي للأخلاق، وترى أن الإنسان يختار أخلاقه  
L' Homme choisit sa morale وهو مبدعها أيضاً، وهو يختار، للبشرية  
جمعاء في اختياره لذاته «فمن الواجب أن يحترم كل شخص حرية الآخرين،  
ويتحد معهم في هدف مشترك Common Goal» (٦٥) والانسان كائن حر،  
أو هو «الحرية»، كما أن «الحرية شرط الوجود، وهي غير محددة وغير قابلة  
للتحديد Undetermined and undeterminable» (٦٦) وليس لها أى معنى  
قبلي، وبذلك ينتفى البحث عن التواطؤ مع الأفكار التي كانت تدعو لها  
الكنيسة، والتي جعلت أفكار «سارتر» على لائحة المحرم.

## ( ٣ ) الثورة والمادية

إن «سارتر» الذى ألف «الوجود والعدم» لم يكن الفيلسوف المنعزل، وإنما كان منخرطاً فى الحياة اليومية، وقد صهرته فترة الاحتلال النازى لفرنسا، فصار مناضلاً سياسياً، وكان بحق فيلسوف موقف، وقد جعله هذا فى حوار دائم مع الماركسية والماركسيين، ينتج عنه أحياناً اتفاق ما على برنامج عمل، وأحياناً أخرى تحدث القطيعة وكان هذا يحدث على المستويين، النظرى، أو العملى.

يكتب «سارتر» فى «المادية والثورة Materialism and Revolution»: «وفقاً لرأى «أ. ماتيس A. Matheiz» فإن الثورة تحدث عندما يصاحب التغيير فى المؤسسات تغير جذرى فى نظام التملك، والشخص أو الحزب الذى تهيم أعماله عن عمد لثورة كهذه - سنسميه ثورياً» . (٦٧)

والثورى، بالضرورة ينتمى إلى هؤلاء المضطهدين، وإن كان الاضطهاد لا يكفى ليدفع للثورة - كحال اليهود مثلاً - أو الأقليات العنصرية، ولهذا فالثورى يجعله وضعه لا يشارك المضطهدين امتيازاتهم، «أى أن الثورى - Revolutionary ينتمى إلى هؤلاء الذين يعملون عند الطبقة المسيطرة Dominant Class» (٦٨) وإذا كانت الطبقة المسيطرة فى المجتمعات الصناعية الحديثة هى «الطبقة البورجوازية»، فالثورى إذن هو «البروليتارى» ومن هناك فهو مضطهد وفى نفس الوقت منتج، وهو ثورى بقدر تطلعه إلى تغيير وضعه وتجاوزه إلى وضع جديد، «وهكذا يحرر الثورى، من اللحظة الأولى، بفضل اندفاعه إلى المستقبل من الانسحاق الذى يفرضه عليه المجتمع» (٦٩)

فالثورى يعى أن حل معضلته - أى تحريره - لا يأتى من دمج نفسه مع

الطبقة صاحبة الامتياز، وإنما يأتي بتضامنه مع المضطهدين من زملائه العمال .  
و ضد الطبقة صاحبة الامتياز، وهذا يدفعه إلى طلب فلسفة ثورية، فلسفة تكون  
هى نفسها عملاً، «إنها تكمن فى اللحظة الأولى للعامل الذى ينضم إلى  
الوضع الثورى، لأن أى تخطيط لتغيير العالم لا يمكن الفصل بينه وبين  
نوع من الفهم الذى يكشف العالم من وجهة نظر التغيير الذى يراد  
تحقيقه» (٧٠).

فالنظرية الثورية على النقيض من النظرية المحافظة التى تقول بالمعرفة أولاً  
فتحدث تأثيراً سلبياً بنسبتها إلى الشئ، جوهرًا مكونيًا صرفًا، فإنها (أى  
الفلسفة الثورية) تنادى بالعمل، وتعنى نفسها كفعل As action، ولذا فهى  
تتفوق، ويرى «سارتر» أنه «لما كان الثورى Revolutionary يحتاج إلى التمييز  
بين الحقيقى والزائف، فإن هذه الوحدة بين التفكير والفعل Thought and  
action تستدعى وجود نظرية مذهبية جديدة عن الحقيقة Truth». (٧١)

ولكن ما هى تلك النظرية الجديدة؟

ألا يقترب «سارتر» كثيراً من المادية؟

فهو يستعير منها كل شئ، صراع الطبقات، العمل، وكافة تحليلات  
المادية، ولكنه مع ذلك يتعامل معها بحذر ومن وجهة نظر نقدية، والتى تبدو  
واضحة وجلية، فى «المادية والثورة»، ولعل هذا يعكس بعض التخوف الذى  
يشمل الكثير من المثقفين الغربيين، والذى وصفه «تشارلز فرانكل Charles  
Frankel» بوضوح فى كتابه «أزمة الانسان الحديث The Case for Modern  
Man» إذ كتب : «إننا نحسب أن خوفنا من الماركسية إنما يعكس Refeels  
اهتمامنا بها، وشعورنا الحاد بأنها تقدمت علينا خطرة فى تلبية الحاجة



التي نشعر بها جميعاً، وهي بعض المعرفة للهدف الذي نتجه إليه وطريقة الوصول إليه». (٧٢)

فقد قدم «سارتو» في «المادية والثورة» بعض الانتقادات التي وجهها إلى الماركسية ناقداً تصورهما عن القانون، وعلاقة المجتمع الذي تريد تأسيسه بالطبيعة، وعلاقة ذلك كله بالوعى الثوري، فكتب :

«تري، هل الأسطورة المادية Materialism Myth، والتي ربما كانت مفيدة ومشجعة، هل تبدو ضرورية حقاً ؟

إن وعى الثوري يتطلب أن تكون امتيازات الطبقة المضطهدة Oppressor Class لا مبرر لها Unjustifuable، وأن تكون طارئية وجوده هي نفسها طارئية وجود مضطهديه، وأن يكون نظام القيمة The System of the value الذي شيده أسياده بغرض اصفاء الصفة القانونية De Jure على واقعية De Facte امتيازاتهم يمكن تجاوزه إلى تنظيم للعالم لم يوجد بعد، لكنه سيلاشى كل امتيازاتهم، قانونياً وواقعياً، In Law and In Fact، ولكن وضعه تجاه ما هو طبيعي Natural، هو بوضوح، وضع مزدوج، فهو من جهة يغرق في الطبيعة ومعه أسياده، ولكنه من جهة أخرى صرح بأنه يريد أن حل محل البناء غير العقلاني الذي بنته الطبيعة، والتعبير الماركسي لوصف مجتمع المستقبل هو «ضد الفيزيقي Anti Physis وهذا يعني أن الماركسية تريد تشييد نظام إنساني Human Order من شأن قوانينه أن تنفي القوانين الفيزيكية، ومن المحتمل، أن نفهم - وفقاً لهذه الحقيقة - أن هذا النظام قد نتج فقط من الخضوع لمشيئة الطبيعة، ولكن في الحقيقة، يجب أن يتصور هذا النظام في قلب ما تنكره الطبيعة، ذلك أنه في المجتمع المضاد للطبيعة يسبق مفهوم القانون

تأسيسه Establishment ولكن، الآن ووفقاً للمادة فإن القانون يشرط مفهومنا عنه» (٧٣).

والمجتمع الذى تتصوره المادية - هكذا - سوف يكون مجتمع الغايات، والعودة إلى القيم يمكن أن يفتح الباب لتضليلات جديدة، والثورى الذى يضحى من أجل المجتمع لم يوجد بعد، ولذا وجب تنمية الأسطورة المادية، أن هذا واجب الفلسفة الثورية وتوضيح مفهوم أن الانسان لا مبرر لوجوده، وأن هذا المفهوم لم ينشأ بالعناية الإلهية، وعلى هذا فإن أى نظام، ما دام نظاماً إنسانياً، فإنه يمكن تجاوزه إلى نظام آخر، وبالتالي فالقيم ليست إلا انعكاساً لأوضاع اجتماعية، يمكن تجاؤها أيضاً.

ولعل هذا رغم أنه يوجه بصورة انتقادات للماركسية، إلا أنه يعكس تأثيراً عميقاً بهذه الفلسفة، رغم أن «سارتر» ينعت الماركسية بالأسطورة، هذه الصفة التى ردها فى أكثر من موضع فى «المادية والثورة» إذ يقول : «ولو كان حقاً أن المادية بتفسيرها الذى يرد الأعلى Upper term للأدنى Lower term هى الصورة الملائمة Convenient Image للتركيب الاجتماعى الحالى، فإنه لمن الجلى أنها ليست إلا محض أسطورة بالمعنى الأفلاطونى للكلمة. وبالنسبة للثورى فلا حاجة للتعبير الرمضى Symbolic Expressions للوضع الحالى، إنه فى حاجة إلى التفكير الذى يمكنه من صنع المستقبل، والآن تفقد الأسطورة مغزاها فى مجتمع بلا طبقات Classless Society حيث لا وجود فيه للأعلى أو للأدنى» (٧٤).

ويرد «سارتر» على القول الذى ترده المادية - على حد قوله - بوجود طبيعة انسانية يحجبها الاضطهاد بتساؤله عن ماهية تلك الطبيعة الانسانية خارج

وجود المحسوس الراهن ؟ وقد علمنا من قبل أن «سارتر» رفض تعبير الطبيعة الإنسانية ووضع مكانها تعبير الشرط الانساني. (٧٥)

ويسوى «سارتر» بين المادية والمثالية، إذ يرى أن الثورى ينفر منهما معاً، لأنهما يصوران التغيرات الحاصلة فى العالم على أنها «محكومة بالأفكار-Con-trolled by ideas أو فى أحسن الأحوال أنها تغير فى الأفكار فحسب، فالموت والبطالة والجوع ليست أفكاراً بل وقائع يومية معيشة» (٧٦).

ويرى «سارتر» أن الالتباس ينجم عن هدف المادية التى تريد أن تكون عقيدة طبقية وفى نفس الوقت تكون تعبيراً عن الحقيقة المطلقة. وهذا يصدىء - فى رأى «سارتر» مع الثورى الذى يرفض الحقوق والواجبات المقدسة، ويتمرد عليها، متجهاً إلى الحرية محتملاً مسئولية مصيره، لأن قضيته فى جوهرها هى قضية البشرية جميعاً، وهو عكس البورجوازيين الذين يدافعون عن امتيازاتهم الطبقية، يبنى تخطيط الطبقات، وليس النضال من أجل طبقة.

و«سارتر» إذ يجعل فلسفته فوق الطبقات، فإنما اختلف مع الماركسية، التى ترى أن الأيديولوجيات، بالضرورة طبقية، وأن الوصول إلى مجتمع لا طبقي Classless يأتى بعد العبور فوق المجتمع الاشتراكى، الذى تكون فيه السلطة لطبقة، ه طبقة البروليتاريا التى تفرض ديكتاتوريتها.

وقد أرجع بعض الباحثين موقف «سارتر» ها من الماركسية إلى أنه بالإضافة إلى معاصريه فى الجامعة «قد تعلموا بواسطة أناس كان يملكهم الرعب من الديالكتيك، ذلك أن هيجل Hegel لم يكن معروفاً لهم، و«ماركس» Marx لم يكن يدرس أصلاً وقد قرأ «سارتر» رأس المال Deskapi-tal بينما كان يجهل الديالكتيك، وفهمه فهماً أكاديمياً Accademically،



ولذا لم تحدث القراءة لديه أى تغيير يذكر، فقد كان اعتقاده الخاطيء هو ومعاصره، أن بالإمكان دراسة «ماركس» كما يدرس أى إنسان أى فلسفة أو سوسيولوجيا Sociology أخرى» (٧٧) وقد رجع التغيير الذى اعتري تفكير «سارتر» إلى فترة الحرب، التى جعلته يتعامل مع الماركسية من خلال حضورها القوى والمؤثر لدى كتلة العمال، وازدياد نفوذها فى فترة المقاومة.

وإذا كان «لينين Lenin» قد كتب فى (المادية والمذهب النقدي التجريبي Materialism and Empirio - Criticism محدداً العلاقة بين المادة والتفكير، كما يأتى : (وفقاً لرأى «افينريوس Avenarius» فإن المخ ليس هو عضو التفكير، كما أن التفكير ليس وظيفة للمخ The brain is not the organ of thought and thought is not the function of the brain وإذا عدنا إلى «انجلز Engles» فإننا نجد النقيض من ذلك، فى صورة مادية، إذ يقول «انجلز»، فى «ضد دوهريج Anti Duhrin» أن التفكير والوعى، نواتج للمخ الإنسانى Thought and consciousness are products of the human brain وقد كررت هذه الفكرة مرات فى ذلك الكتاب، وفى «لودفيج فـيوراخ Loudwing feur-bach» أيضاً» (٧٨)

إذا كان هذا هو رأى «لينين»، فى العلاقة بين المادة والفكر، والذى يعتبر ترديداً حرفياً لما قاله «فردريك انجلز»، فإن «سارتر» يسخر من ذلك قائلاً:

«واننى لأتساءل: وكيف لا ينزلق المادى إلى الميتافيزيقا عندما يرد الفكر إلى المادة مع أنه يتهم المثاليين بها عندما يردون المادة إلى الفكر. والتجربة لا تؤيد المذهب المادى كما أنها لا تؤيد الاتجاه المناقض له. وإنما تنحصر نتيجة التجربة فى التأكيد على وجود صلة وثيقة بين الموضوع السيكلوجى

والموضوع الفسيولوجى ويمكن تفسير هذه العلاقة بآلاف التفسيرات. فإذا كان المادى يدعى أنه متأكد من مبادئه، فإن تأكيدَه ليس له إلا مصدر واحد فقط هو الحدس Intuition أو الاستدلال القبلى a priori أى الاستدلال الصادر عن التفكير التأملى الذى يرفضه المادى نفسه.

والآن فإننى أرى أن المادية تمثل نوعاً من الميتافيزيقا يحتجب وراء الوضعية Hiding behind positivism بل إنها نوع من الميتافيزيقا هادم لنفسه Self-destructive (٧٩).

وفوق ذلك فإن «سارتر» يرى أن المادى يولى الانسانية والذاتية ظهره وكذلك العلم وينكر وجود الله ثم يحل نفسه محل الله، وهو - أى المادى - ذو مذهب عقلى ينتقل بشكل جدلى، من العقلانية إلى اللاعقلانية، ويهدم نفسه بنفسه لأنه إذا كان «الوضع السيكلوجى Psycholoical يحدده الوضع البيولوجى Biological، والبيولوجى مشروط بالوضع الفيزيقي Physical للعالم، فإننى أرى أن الذهن الانسانى يمكن أن يعبر عن الكون كما يعبر المعلول عن علته، ولكن ليس كما يعبر التفكير عن موضوعه، ويكون سؤالنا كالاتى، كيف يتسنى للعقل الأسير الذى تتحكم فيه الأشياء الخارجية وتتحكم فيه أيضاً سلسلة من العلل العمياء A series of blined causes أن يظل عقلاً ؟ وكيف يتسنى لى أن أعتقد فيما يرمى إليه استنتاجى، إذا كان ليس إلا نتيجة لما أودعه فى نفس الحادث الخارجى، وإذا كان - على حد قول «هيجل» العقل قطعة من العظم Reason is a bone فكيف تكون محصلة الشروط، هى أيضاً، مفاتيح الطبيعة؟» (٨٠)

ولعله يتضح من الفقرة السابقة، أن «سارتر» لديه فكرة مشوهة عن المادية

الجدلية (استقاهها من كتب الفلاسفة المثاليين ، بدليل أننا نراه يتصور الماركسية على أنها مجرد مادية تفسر الوعي بالمادة ، وتؤمن بضرب من العلية الميكانيكية ، وتحاول دائماً أن تفسر الأعلى بالأدنى على طريقة «أوجست كونت» ) (٨١) وإن كان «سارتر» قد حاول دائماً الفصل بين الماركسية المعاصرة ، والتي وقعت تحت تأثير «الستالينية» وما فرضته من مفاهيم دوجماتيقية Dogmatic ، مرتدة بالماركسية إلى نوع من المادية الميكانيكية وبين ماركسية «ماركس» الديالكتيلية ، مفرقاً بينهما دائماً .

وقد سخر «سارتر» من «لينين» حين كتب : (فوق ذلك ، نلاحظ أن الطريقة التي تحدث بها لينين عن وعينا : (بأنه ليس إلا انعكاساً للوجود ، وفي أحسن الأحوال هو انعكاس دقيق it is only the reflection of being, in the best of cases an approximatilly exact reflection ولكن من الذى سيقدر أن الحالة الحاضرة ، والمادية ، بشكل خاص ، هي أحسن الأحوال) . (٨٢)

ويرى أن العلم نقيض الديالكتك ، ويسخر من محاولة تأسيس علم نفس على أسس من المادية الجدلية ، فيقول ، «المستر نافيل Naville المادى ، لكى يؤسس علم النفس المادى Scientific psychology يتجه نحو السلوكية Be-haviourism التى ترى أن السلوك الانسان هو مجموعة من الانعكاسات الشرطية Condition reflexes (٨٣) .

ويصل «سارتر» إلى القول بأن المادية هي النموذج الأمثل للقضية التركيبية الزائفة ، ويركز «سارتر» على الفهم «الستالينى» للعلاقة بين البناء الفوقى والبناء التحتى ، الذى حول العلاقة إلى نوع من الميكانيكية ينطوى على قول جازم بالحتمية ، تقترب من الحتمية اللاهوتية أو القدرية ، مما حول الماركسية



إلى فلسفة ينتفى فيها الجدل، وذلك بجعلهم الاقتصاد عنصراً حاسماً ووحيداً، فى الصراع بين الطبقات، رغم أن «فردريك انجلز»<sup>(٨٤)</sup> قد حذر من ذلك فى رسالة له إلى «جوزف بلوخ فى ٢١ سبتمبر ١٨٩٠.

ويصل «سارتر» فى نهاية «المادية والثورة» إلى القول بأنه إذا كانت المادية تشكل الانكار الراديكالى لحرية الإنسان، فإنها رغم ذلك تحوى مضموناً يلائم تنظيم وتعبئة القوى الثورية، وتمتلك أواصر قوية مع الطبقة المضطهدة، فإنها ربما تكون، نظراً لذلك، مشتملة على بعض الحقيقة، وإن تكن - فى رأيه - غير صادقة تماماً كمذهب، ولذا فهو يطرح مهمة إعادة بناء المادية على «الفيلسوف» الذى يحورها من كبل ما يرهقها، لفصل المادية المشوهة ويصوغ لنا فلسفة تصف العلاقات الانسانية وصفاً حقيقياً، فلسفة شاملة متكاملة.

ولكن ما هى هذه الفلسفة ؟

يجيب «سارتر» بأنها: «قبل كل شىء طريقة خاصة تعنى الطبقة الصاعدة بها نفسها»<sup>(٨٥)</sup>، وعلى هذه الفلسفة أن تعمل كمرآة تعكس عملية تجميع الفلسفة المعاصرة يقوم فيها الفيلسوف بدور الموحد للمعارف من خلال مخطط محدد، يعبر عن الطبقة الصاعدة وسوف تظل أية فلسفة، فلسفة ذات فعالية ما دام الفعل الهادف «البراكسيس Praxis» الذى أطلقها ويؤيدها، والذى توضحه هى نفسها، ما يزال حياً»<sup>(٨٦)</sup>.

وإذا كان «سارتر» فى (المادية والثورة) قد بدت معارضته للماركسية واضحة إلا أنه هنا، فى «مشكلة المنهج» يبدو أنه يتقدم خطوات باتجاهات الماركسية، تصل فى مواضع كثيرة إلى الحد الذى نراه ينبىء للدفاع عنها، فها هو يكتب: «إن كل مناقشة تغارض الماركسية، هى الا حياء الظاهر لفكرة من

الأفكار السابقة على الماركسية، ولن يكون هذا التجاوز المدعى للماركسية في أسوأ حالاته إلا عودة للأفكار قبل الماركسية، وفي أحسن حالاته سيكون الكشف من جديد للأفكار نفسها التي تحويها الفلسفة التي تظن أننا نتجاوزها» (٨٧)

ويزداد حماس «سارتر» للماركسية عندما يؤكد على أنه في كل مرحلة توجد فلسفة واحدة، وهي تلك الفلسفة التي تعبر بشكل أفضل، وأكثر كمالاً عن واقع المرحلة الخاص وعلى هذا فقد رأى أن «الماركسية هي فلسفة العصر (أو اليوم) Marxism is the philosophy of today لأنها تصف في تضاعيفها الحركة نحو الشمولية Totalization التي تركز عليها خبرة المجموعات الخاصة، والمجموعات الاقتصادية والفكرية». (٨٨)

وقد اعتبر «سارتر» أن (الوجودية) أيديولوجية - على حد تعبيره - وأنها نظام طفيلي يعيش على هامش المعرفة، وقد كانت قديماً تعارض الماركسية، ولكنها الآن تحاول التكامل معها، وإذا أردنا أن نفهم مطامح الوجودية الحالية، فعلى الرجوع إلى أيام «كيركجارد»، الذي إذا قورن بـ «هيجل» فلا يمكن أن تقوم له قائمة، والذي كان رفضه لـ «هيجل» إنما يقوم على «أرض من الثقافة تسودها فلسفة هيجل» (٨٩) :

ويرى أن «ماركس» هو الذي حل معضلة التناقض بين «كيركجارد» وبين «هيجل»، فإذا كان قد أكد مع الأول على خصوصية الوجود الإنساني، فإنه يؤكد مع الثاني على الإنسان المتعين في واقعه الموضوعي.

ولكن إذا كان الاقتراب قد وصل إلى هذا الحد من الماركسية، فلماذا لم تذب الوجودية في الماركسية ؟

يجيب «سارتر» قائلا : «هذا السؤال ظن لوكاش Lukacs أنه قد أجاب عليه في كتابه الصغير المعنون (الوجودية والماركسية Extentialism et marxism) وعنده أن المثقفين البورجوازيين اضطروا إلى التخلي عن منهج المثالية لكنهم استبقوا نتائجهم وأسسهم، ومن هنا تبرز «الضرورة التاريخية لإيجاد (طريق ثالث) بين المادية والمثالية في الوجود والوعي البورجوازي في الفترة التي تسود فيها الامبريالية» (٩٠)

ويرى «سارتر» أن تفسير لوكاش هذا إنما يفشل فشلا ذريعا في إيجاد سبب هذه المشكلة الرئيسية، فالمادية التاريخية تقدم التفسير الوحيد الصحيح للتاريخ، والوجودية هي الوسيلة الموصلة للواقع، فالماركسية بعد أن شدتنا إليها - أى الوجوديين - كما يشد القمر المد إليه، وبعد أن غيرت كل أنظارتنا، وبعد أن صفت كل مقولات الفكر البورجوازي تركتنا فجأة في العراء، لم تشبع فينا حاجتنا إلى أن نفهم، وفي ذلك الموقف الفريد الذى ألقينا بنا فيه، لم يكن لديها جديداً تعلمنا إياه، لأنها كانت قد توقفت (٩١).

وتوقف الماركسية - هذا - هو السبب فى ضرورة وجود الوجودية، لكى تبث فيها الحياة من جديد:

وقد رأى «سارتر» أن الماركسية قد تصلبت على أيدي (الستالينيين) والحزب الشيوعى الفرنسى الذى نهب ثورتها، والذى كان منفذا لأوامر السوفيت، كما يطيع العبد سيده. (٩٢)، وقد كان التصلب والجمود اللذين أحاطا بالماركسية ليس نتيجة إغفال فى العمر وإمعان فى الشيخوخة، ولكنه نتيجة لترايط مجموعة ضخمة ضخامة العالم من الظروف فالماركسية لم تستنفذ - أبداً - نفسها، بل على النقيض من ذلك، أنها مازال فتية بل فى



طفولتها تقريباً، ولم تكد تبدأ بعد فى التطور، ومن ثم فهى لاتزال فلسفة عصرنا ولا يمكن أن نتجاوزها حالياً لأن الظروف التى أوجدتها لم تنته بعد، وأفكارنا مهما تكن لا يمكن أن تتشكل إلا على أساس منها. «إن أفكارنا يجب أن يضمها الإطار الذى تصنعه الماركسية حولها، وإلا ضاعت هذه الأفكار فى الخواء أو بقيت رجعية» (٩٣) وهنا يكمن دور الجودية، فى زرق الماركسية بدم جديد - على حد ما يرى «سارتر» - ولذا فهو - رغم أنه يراها (أى الماركسية) فلسفة العصر، إلا أنه لا يمل انتقاد الماركسيين، محدداً هدفه بأنه محاولة للوصول إلى الأفضل.

فهو رغم قبوله لرأى «إنجلز» (أن البشر يصنعون تاريخهم بأنفسهم، لكن فى وسط معطى يشرطهم)، يرى أن هذا النص يقبل تأويلات عديدة، ويتساءل، كيف لنا أن نفهم أن الانسان يصنع التاريخ، إذا كان التاريخ هو الذى يصنعه؟

ولعل هذا يأخذنا إلى «ج. بليخانوف G. Plekhanov»، لكى تتضح فكرة «فردريك إنجلز» بشكل أفضل، فقد كتب «بليخانوف»، فى كتابه «تطور النظرة الواحدة للتاريخ»: (تقرر المادية الجدلية أن العقل الانسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ. ولكن طالما يظهر هذا النتاج فإنه لا يجب - ولا يستطيع بطبيعته - أن يكون خاضعاً للواقع الذى تلقاه إرثاً عن التاريخ السابق، فهو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جعله معقولا، والمادية الجدلية تقول كما قال فاوست عن جسوته :

فى البدء كان الفعل Im Anfang war die Tat والفعل Action (نشاط الناس فى توافق مع قانون العملية الاجتماعية للإنتاج) يفسر للمادية الجدلية

التطور التاريخي لعقل الانسان الإجتماعي، وتنتهي إلى الفعل أيضاً كل فلسفته العملية فالمادية الجدلية هي فلسفة الفعل» (٩٤).

أى أن الانسان ليس مجرد أداة في يد الواقع، وإنما هو كائن فعال يؤثر في التاريخ رغم أنه في البداية من صنع التاريخ - وإن اقتباسنا السابق من «بليخانوف» - يوضح إلى أى مدى كان «سارتر» متعجلاً في رأيه السابق - الذى أقامه دون تدقيق وتمحيص، وكان حري به أن يقوم بذلك. وهو الذى «لم يبدل أى جهد لمصلحة القارىء، وأكثر من ذلك وأسوأ منه أنه يقدم بعض الفقرات كما يسيل بها قلمه الخصب، حتى دون أن يهتم بتصحيح الأخطاء اللغوية» (٩٥) على حد قول «لوبيان سيف».

ومن الجدير بالذكر أن «سارتر» بنشره لكتابه (نقد العقد الديالكتيكي Critique of Dialectical Reason) عام ١٩٦٠ أصبح واضحاً أن فلسفته تواجه تحولا جلياً، «فهو لم يعد يعتبر كوجودى As an Existentialist بنفس الدرجة كما في سنواته المبكرة، فقد ألزم نفسه بالتفسير الماركسى للتاريخ الاجتماعى Social History وأصبحت وجوديته تقوم الآن بدورها داخل الاطار الماركسى» (٩٦)، وهو وإن كان يرى جذور هذا التحول تكمن في كتاباته السابقة، إلا أن هذا لا ينفي وجود تحول في تفكيره - باتجاهه نحو الماركسية، تلك الفلسفة التى مرت هي الأخرى بتحويلات وتغيرات جوهرية، نتيجة لانتشارها بين أناس ذوى ثقافات متباينة، وظروف اجتماعية مختلفة، مما جعلها تتخذ أشكالاً متعددة، في كثير من الأحيان» (٩٧)، ولذا فـ «سارتر» يتعامل مع الماركسية، محاولاً جعلها تتلاءم مع مفاهيمه الخاصة عن المشروع، متطوراً معها ومطوراً لها - إن صح التعبير.

وهو إذا كان يوافق الماركسية على رأيها في تطور التاريخ دياكتيكيا، فإنه لا يوافق على تطبيق الماركسية لمفهوم الديالكتك على الطبيعة، ويصف اللقاء بين «ماركس» وبين «انجلز» بأنه لقاء مشئوم، فقد كان «انجلز» هو صاحب الباع الأطول في صياغة نظرية «جدل الطبيعة Dialectic of Nature» إذ أكد «انجلز» على أن الديالكتيك هو «علم القوانين العامة للحركة والتطور في الطبيعة والمجتمع الانساني والتفكير The Science of the general laws of motion and development of nature, human society and thought» (٩٨)

وينقل «لينين» في كتابه «المادية والمذهب النقدي التجريبي Materialism and Empiro - Criticism» عن «انجلز» في «لودفيج فيورباخ» ونهاية الفلسفة الكلاسيكية» قوله : «إن القوانين العامة للحرية، سواء في العالم الخارجى External World أو في التفكير الانساني Human thought قد جاءت في صورة واحدة متطابقة في الأساس، ولكنها تختلف فقط في طريقة التعبير، ذلك أن العقل الانساني يطبقها بوعي Consciously، بينما في الطبيعة، وأيضاً من الآن فصاعداً، في القسم الأكبر من المجتمع الانساني، فإن هذه القوانين تؤكد نفسها ولكن بطريقة لا واعية Unconsciously في صورة ضرورة خارجية، في قلب سلسلة Series، تبدو أحداثها في النهاية كما لو كانت مصادفات Accidents» (٩٩).

ولكن «سارتر» غير مقتنع بأن بالطبيعة أيضاً، يوجد الجدل، ويسخر من «انجلز» قائلاً : (ومع ذلك يدعى «انجلز» أن علوم الطبيعة تدلك على أن الطبيعة تسير جدليا لاميتافيزيقياً، وأنها لا تتحرك في دائرة متكررة أبدياً وإنما هي ذات تاريخ حقيقى.



ويستشهد «النجلز» بنظرية «دارون» قائلاً : «إن «دارون» قد قضى على فهم الطبيعة فهماً ميتافيزيقياً حين بين أن كل العالم العضوى إنما قد نتج من عملية تطورة استمرت لملايين السنين). وكأنتى أقول قبل كل شيء أنه من الواضح أن فكرة التاريخ الطبيعى فكرة سخيفة، فالتاريخ لا يمكن أن يتميز بالتغير أو بحركة الماضى الصرفة والبسيطة، انه يتحدد باستئناف الماضى بالحاضر استئنافاً قصدياً، وهكذا، فليس فى الإمكان وجود تاريخ عدا التاريخ الانسانى. أضف إلى ذلك أن «دارون» إذا كان قد دلل على أن الأنواع يخرج بعضها من بعض فإن محاولته كانت من نوع التفسير الميكانيكى وليست تفسيراً دياكتيكياً). (١٠٠)

وإذا كان «فردريك النجلز» قد أكد على أن «الحركة هى شكل وجود المادة Motion is the mode of existence of matter» (١٠١) وأن هذه الحركة، أى «حركة المادة مطلقة Absolute، وأبدية Eternal لا تبدأ ولا تنتهى (أو لا يمكن خلقها. أو تدميرها - Can neither be created , nor destroyed» (١٠٢) وأن المادة «توجد فحسب فى حالة حركة، وتكشف عن نفسها خلال الحركة، وهذا ما يؤكد العلم والتجربة» (١٠٣) فإن «سارتر» يرى أن المادة كالقاهرة تحمل على ظهورها الحركة والطاقة Energy وهذه الحركة، وتلك الطاقة، إنما يأتیان إليها من الخارج» (١٠٤).

وقد أكد الموقف الوجودى، والذي يمثله «سارتر» على أن الطبيعة فى مجموعها ليست كلا بالمعنى المألوف، لأنها غير متناهية، ومفتقرة إلى الوحدة، واللا متناهى لا يمكن أن يكون دياكتيكياً، وكل محاولة لفرض قوانين الديالكتيك على الطبيعة إنما تشكل نوعاً من اللاهوت الذى كان هدف الديالكتيك محاربته - بالدرجة الأولى - والعلم كمى، وهذا نقىض الديالكتيك، وكذلك لا يمكن أن تدعى العلة المادية الاستناد إلى العلم، أو أن

تتعلق بالديالكتك، بل تظل فكرة فارغة، ودليلاً على ما تبذله المادية من جهد لا طائل من ورائه لكى تجمع بين العلم والديالكتيك، رغم أنهما يمثلان منهجين متناقضين (١٠٥).

ولعله يتضح أن موقف «سارتر» من الماركسية ليس موقفاً بسيطاً بل هو موقف شديد التعقيد والتشابك، فهو ينتقد الماركسية، ويريد أن يتكامل معها، ويوافق على الجدل فى التاريخ البشرى، ويرفض الجدل فى الطبيعة، ويرى أن الماركسية فلسفة العصر، وإن الوجودية طفيلية عليها، وإنها (أى الوجودية السارتريّة) هى التى سوف تترك الماركسية بدم جديد، وهو مع «ماركس»، وضد جميع الماركسيين عدا، حتى «الإنجلز» أو «لينين» ويهاجم المعسكرات السوفيتية، ويدافع عن الدولة السوفيتية فى نفس الوقت، ويتكلم عن نفسه بوصفه ماركسياً خارج الحزب الشيوعى، ويقع فى الخلط بين المادية الجدلية والاتجاهات المادية الأخرى (الميكانيكية)، ويؤلف (الأيدى القذرة) منتقداً فيها تصرفات الحزب الشيوعى، ويندم على انتقاده، ويرد بمسرحية «نيكراسوف»، ويضع يده على بعض الأخطاء الهامة فى الممارسات الماركسية، وماركسية القرن العشرين (أو ما أسماهم الماركسيين الرسميين، أو المدرسين)، ويقع فى أخطاء تنبئ عن عدم استيعاب كامل للماركسية، ويتحالف مع الحزب ويكتب فى صحف ومجلات، ثم ينقض التحالف وينتقده.

هذا هو موقف «سارتر» المعقد، والمتشابك، وهو الذى جعله يتعرض لانتقادات عنيفة من الماركسيين، فعلى سبيل المثال، نجد أن «هنرى مورجان» الماركسى، ينقد «سارتر» نقداً لاذعاً، واصفاً خصومة الوجودية والكاثوليك بها لأمر ما فى نفس يعقوب وإنها خصومة «مصطنعة وكاذبة لإبعاد المادية

التاريخية من الميدان، وذلك أن الكاثولوكية والوجودية فى رأيه مذهبان مثاليان» (١٠٦).

والطريف أن «سارتر» كان يهاجم بنفس الكلمات من الكاثوليك والماركسيين، فإذا كان ليس «غريباً» أن يصب النقد المسيحيون لومهم على فلسفة المقهى باعتبار أن الحياة العائلية لها قيمة كبيرة فى نظرهم. لكن الغريب أن يتبنى الماركسيون أنفسهم هذه التهمة، وهكذا وجدنا الماركسى الفرنسى ج. كونيو، يدعى فى محاضرة ألقاها عن ديكاوت أنه يريد أن يلزم امكانهم فلاسفة المقهى الذين يعتقدون أنهم يستطيعون أن يحددوا الانسان بالتعارض مع الأشياء على أنها كينونة». (١٠٧).

ويصف القاموس الفلسفى الذى نشرته دار التقدم بموسكو ليعبر عن الآراء السوفيتية - يصف - أعمال «سارتر» بأنها محاولة عقيمة ولا طائل من ورائها فى نشدانها البرهنة على أن الوجودية تتكامل مع الفلسفة الماركسية. (١٠٨)

وقد وُصِفَت الوجودية من قبل الماركسيين، بأنها فلسفة البرجوازية الآفلة، و«سارتر» بأنه الفيلسوف غير الموفق، والتحليل الفينومينولوجى فى الوجود والعدم بأنه لا جدوى من ورائه بالنسبة للتاريخ. (١٠٩)

وقد وصفت الصحف الشيوعية الفرنسية «سارتر» بأنه «فأرلزوج» وأنه «مأجور السفارة الأمريكية» وأن وجوديته هى العدو رقم ١ للحزب الشيوعى الفرنسى، ووصفه «هنرى لوفافر» بأنه مثالى، ذاتى، صانع أسلحة ضد الماركسية، ووصفه جريدة «الأومانيتيه» بأنه «عبد فى خدمة الديجولية» (١١٠) كما ظل «سارتر» غير مادى وغير حتمى فى عرف الماركسيين الأرثوذكس (١١١).

ولعل «جان كانابا» تلميذ «سارتر» السابق كان أشد الناقدين تحاملاً على «سارتر» وأقلهم موضوعية، فقد وصف الحرية الوجودية بأنها أسطورة وقناع،



وكذلك الالتزام والانضواء اللذان ينطويان على إدعاء منتفخ بغرور، ينتسب إلى عالم الكلام والأحاديث لا عالم الحياة اليومية الواقعية (١١٢).

والوجودية في رأيه - أى كانابا - لا تعتبر بوجود التاريخ، وروحها محافظة تهدف إلى استعادة البورجوازية لسلطانها. وهى تبرر بروائع من الهذيان الفلسفى القول بأن الانسان لا خلاص له من مأزقه (١١٣).

وقد رأى «جارودى» أن وجودية «سارتر» ليست إلا مهرباً (مثل الصوفية الدينية الباطنية، فكلما وجدت طبقة نفسها فى مأزق وفقدت المخرج التاريخى، فتحت نافذة غيبية مزيفة) (١١٤).

وفى الرد على «سارتر» الذى رأى أن الوجودية تحاول أن تتكامل مع الماركسية، كتب «هنرى لوفافر» : (إن علاقة الوجودية بالمادية الديالكتيكية هى - تماماً - علاقة الشعوذة الأيديولوجية بالواقع الذى تشوّه وتضفى عليه طابعاً سحرياً، وهى أيضاً علاقة النازية بالاشتراكية العلمية) (١١٥).

ولعل «جورج لوكاش» كان أخف وطأة، وإن لم يقل عنفاً، إذ رأى أن «سارتر» أدخل تعديلات طفيفة نسبياً على الوجودية، وحين أصبحت المقاومة تحريراً، أى حين جاء دور الإيجابية بدل السلبية، وجدت الوجودية نفسها مرغمة على أحداث تغير، وبخاصة فى مفهوم الحرية والأخلاق، كيما تستطيع خوض حرب عقائدية ضد الماركسية للابقاء على المؤمنين بها فى صفوفها ولتوسيع فتوحاتها (١١٦)، وإن كان «لوكاش» لم يوضح كيف انتقلت الوجودية من الحرية الفردية (فى الوجود والعدم) إلى الحرية المرتبطة (بالنحن) متبلورة مع مفهوم الندرة، مرتبطة بالموقف الاجتماعى مستعمرة الموقف الماركسى برمته وذلك فى نقد العقل الديالكتيكي).

وقد وصف «لوكاش» وجودية «سارتر» بأنها التعبير عن الرأسمالية في مرحلة الإمبريالية Imperialist stage ، وهو الوصف الذى يطلقه «سارتر» على الفلسفة البنيوية أيضاً، فى نقد العقل الديالكتيكى .

وإذا كنا قد أوضحنا فى الصفحات السابقة مدى الصراع بين «سارتر» والماركسية، حيث أطلق الماركسيون على «سارتر» من الصفات أدناها، وكان نقدهم له لا ينصب على منهجه أو مقولاته الفلسفية وتفنيدها، بقدر ما كان قذفاً وسباً، أما «سارتر» وإن كان قد حاول أن يفند بعض الأفكار إلا أن أسلوبه لم يكن يتجنب السخرية، وإن كنا نلمس لديه عدم الرغبة فى القطيعة التى كانت واضحة فى لهجة الماركسيين؛ ونحن فى استعراضنا السابق إنما نرصد خلطاً واضحاً، فى الفهم وقع فيه الطرفان «سارتر»، والماركسيون.

الأول : أن «سارتر» رغم محاولته التى نلمسها بوضوح، فى نقد العقل الجدلى، وفى مواقفه السياسية وتصريحاته، وغيرها من الرغبة فى الالتقاء مع الماركسيين، ورغم أنه حاول أن يكون فى دراسته أو نقده، مرتدياً ثياب الموضوعية، ليس بشكل كامل، ولكن على الأقل بدرجة أكبر من محاوريه وناقديه، إلا أنه كان يبدو أنه كان يفهم الماركسية فهماً خاصاً للغاية، وصل به الأمر إلى أن جعلها مساوية للمادية الميكانيكية (أو مادية القرن الثامن عشر)، ولم يكن يجهد نفسه، وذهنه فى إيجاد الرد الكافى على فكرة جدل الطبيعة، وكان تعرضه لهذه المسألة تعرضاً من السطح، ونفس الموقف فى العلاقة بين الفكر والمادة، وغيرها، هذا ما يؤخذ عليه، أما ما يمكن أن نحسبه له فهو رده على الماركسيين – الذين وصفهم بالمدرسين – هؤلاء الشارحين الذين فهموا الماركسية فهماً مشوشاً فجعلوها غير جدلية.

الثاني: أن الماركسيين، قد خلطوا بين وجودية «سارتر» وبين غيره من المفكرين الوجوديين، فلم يفرقوا بينه، وبين «مارسيل»، و«ياسبرز» و«هيدجر» فإذا وقف «هيدجر» مع «هتلر» حسبوا الموقف على «سارتر» الذي كان نزيل معسكرات النازي، وصاحب الدور البارز في المقاومة، هذا، بالإضافة إلى أن نقدهم، وبالأحرى نقد الرسميين منهم، جاء قذفاً وسباً ولم يجهدوا أنفسهم في تفنيد أفكاره، اللهم إلا ما قد جاء على قلم «لوفافز» وكذلك - إلى حد ما - ما كان على قلم «لو كاش»، ولكنهما أيضاً لم ينجوا من الخلط بين وجودية «سارتر» وغيره من الوجوديين.

ولعل الحوار بين الطرفين لو كان في مناخ أفضل، كانت ثمراته أكثر نضجاً.  
والآن :

تري، هل في وسعنا الآن أن نجيب على السؤال التالي :

إلى أى حد كان «سارتر» متأثراً بالماركسية في فلسفته ؟

إن الإجابة، في نهاية هذا الفصل، تبدو صعبة فعلاً، فليس في الموضوع ما يمكن الجزم به، ولا يمكن القول ببساطة أنه متأثر، أو العكس، وكفى، ولكن كل ما جاء في هذا الفصل يصلح إجابة لهذا السؤال. ولنحاول قدر الإمكان إيجازها. إن فلسفة «سارتر» بدأت على جسر من «الفينومينولوجيا» - متأثرة بـ «هيدجر» أكثر منها بـ «هوسرل» - كما أسلفنا، ثم أخذت تتطور من خلال الأدب والحياة والكتابات الفلسفية والنظرية، إلى أن صارت الوجودية تتكامل مع الماركسية، وقد تخلل هذه المرحلة اشتباكات، واتفاقات عمل، بينه وبين الماركسيين . وهذا يوضح إلى أى درجة كان «سارتر» وجودياً من نوع خاص «وجودياً سارترياً» لم يكن عضواً في حزب شيوعي، ولكنه



كان له مع الماركسية «اشتباك» كان يصل فى بعض الأحيان إلى الدفاع عن الماركسية أكثر من الماركسيين أنفسهم، بل وأفضل منهم وكانت مواقفه فى بعض الأحيان تدل على أنه أكثر «ماركسية» ممن كالأول له أقذع الانتقادات. وهو فى نفس الوقت نقد أفكاراً فى صميم الماركسية، ويمكن أن تتقوض الماركسية لو تقوضت هذه الأفكار (جدل الطبيعة)، (نظرية الانعكاس) وقوانين الجدل وغيرها، ولكنه فى نفس الوقت لم يسلم فى نقده من تأثير الماركسية مما جعل نقده، لو صفى من آثار بعض المعارك وظروفها التى كانت تجعله أحياناً يميل إلى التطرف، نقداً إيجابياً يفيد الماركسيين ذوى النوايا الحسنة، والجدليين بصفة خاصة لا الدوجمائيين.

وأخيراً فإن «سارتر»، فى آخر ما وصل إليه، من اعتبار نفسه ماركسياً خارج الحزب ومحاولة دمج الوجودية مع الماركسية، بكل ما يحوى هذا الدمج من تناقض، إنما يعبر عن تناقض أصيل صبغ حياة «سارتر» نفسها، كما صبغ تفكيره، فكان يتخذ المواقف التى لا يقدر على الجمع بينها - مفكر آخر، اللهم إلا «سارتر» نفسه.

نرى هل أجبتنا على السؤال.

أحسب أن عالم «سارتر» الفنى والأدبى ربما يساعدنا على إجابة أكثر وضوحاً.

\*\*\*

## هوامش الفصل الأول





- (١) الديدى، عبد الفتاح، الاتجاهات المعاصرة فى الفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٠٣
- (٢) برييه، أميل، اتجاهات الفلسفة المعاصرة، ترجمة محمود قاسم، راجعه محمد محمد القصاص، منشورات دار الكشف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، بالاشتراك مع إدارة الثقافة العامة بوزارة التربية والتعليم بمصر، ١٩٥٦، ص ١٠٤.
- (3) Whal, J. : Les philosophies de l'existence, colin, paris, 1954, p18.
- عن : جباتر ، سعد عبد العزيز، مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٤١.
- (4) Olafson, F.A.: Sartre, J.P.; Enc., ph. Vol. 7, 1967, pp. 288-289.
- (٥) الشارونى، حبيب: بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية ، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٣، ص ٩١.
- (6) Olafson, F.A.: Sartre, J.P., op.cit., p. 290.
- (٧) رجب ، محمود: الأسس الميتافيزيقية لأنطولوجيا «سارتر» ، فى سارتر مفكراً وإنساناً دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧، ص ١٥١.
- (٨) عبد المعطى، على: سورين كيركجارد، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية، ١٩٧٩، ص ٦٠.
- (٩) الشارونى: بين برجسون وسارتر، مصدر سابق، ص ٩٢.
- (١٠) فولكيه، بول: هذه هى الوجودية، ترجمة محمد عيتانى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٣، ص ١٠٨.

(١١) قال، جان: الفلسفة الوجودية ، ترجمة تيسير شيخ الأرض ، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت ١٩٥٨ ، ص ٢١٢ .

(12) Lacapra, Dominikin: A preface to Sartre, A critical introduction to Sartre's literary and philosophical writings- Methuen, London, 1979, p. 47.

(13) Ibid., p. 48.

(14) Burt, E.A.: In search of philosophic understanding, George Allen, unwin, 1st published, London, 1967, p. 75.

(١٥) سارتر، جان بول: تعالى الأنا موجود، ترجمة: حسن حنفى، دار الثقافة الجديدة ، القاهرة ١٩٧٧ ، المقدمة بقلم حسن حنفى، ص ٨ .  
(١٦) سارتر ، جان بول : تعالى الأنا موجود، مصدر سابق، المقدمة ، ص ١٩ .

(١٧) سارتر، جان بول: نظرية الانفعال، دراسة فى الانفعال الفينومينولوجى، ترجمة هشام الحسينى، دار مكتبة الحياة ، بيروت، بدون تاريخ ، ص ٤٧ .

(١٨) سارتر، المصدر السابق، ص ٤٩ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٢ .

(٢٠) المصدر السابق، ص ٥٤ .

(٢١) المصدر السابق، ص ٦٦ .

(٢٢) سارتر، المصدر السابق، ص ٢٨ .

(٢٣) المصدر السابق، ص ٧٢ .

(٢٤) سارتر، جان بول: الوجود والعدم ، بحث فى الأنطولوجيا الظاهرية، ترجمة عبد الرحمن بدوى، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥ ، ص

(٢٥) المصدر السابق، ص ٩٠٤.

(٢٦) يعنى الوجودية .

(27) Sartre, J.P. : Existentialism, Translated by. Bernard

Frechtman, philosophical library, N.Y., 1947, pp. 14-15.

(٢٨) زكريا ، فؤاد: الانسان في فكر سارتر، مجلة العربي، يونيو ١٩٨٠.

وزارة الاعلام بحكومة الكويت، الكويت ١٩٨٠، ص ٢١.

(٢٩) سارتر، جان بول، الوجود والعدم ، مصدر سابق، ص ١٣ .

(٣٠) المصدر السابق، ص ١٤ .

(٣١) سارتر، جان بول: المصدر السابق، ص ١٥ .

(٣٢) المصدر السابق، ص ٤١ .

(٣٣) مقدسى، أنطون: من الوجود إلى العدم، مجلة الآداب، نوفمبر

١٩٦٦، دار الآداب ، بيروت ١٩٦٦، ص ٩ .

(٣٤) سارتر، ج.ب: الوجود والعدم، مصدر سابق، ص ٢٠ .

(35) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 20.

(36) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 18.

(37) Ibid., p. 14.

(٣٨) كامل، فؤاد: الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف بمصر، القاهرة،

بدون تاريخ، ص ٥٨ .

(39) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 20.

(40) Ibid., p. 24.

(41) Ibid., p. 25.

(42) Ibid.: pp. 37 - 38.

(43) Ibid., p. 42.



(44) Ibid., p. 21.

(45) Ibid. : pp. 53, 54.

(٤٦) أبو ريان، محمد على: تاريخ الفكر الفلسفي، الفلسفة الحديثة ،  
دار الكتب الجامعية، الإسكندرية، ط١، ١٩٦٩، ص ٢٥٧.

(٤٧) ميخائيل، فوزية: سورين كيركجورد أبو الوجودية ، دار المعارف  
بمصر، القاهرة، ١٩٦٢، ص ٨٧.

(٤٨) المصدر السابق، ص ٧٩.

(49) Jaspers, Karl: Philosophie, 2 Auflage, Gotting en, Hei-  
delberg, Berlin, 1948, p. 446.

عن سعيد عبد العزيز جباطر : مشكلة الحرية فى الفلسفة  
الوجودية، مصدر سابق، ص ١٥١.

(50) Collins, James: The Mind of Kirke gard, secker and  
Warburg, London, 1954, pp. 229, 230.

عن المصدر السابق، ص ١٥٣.

(٥١) جباطر، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية ،  
مصدر سابق، ص ص ١٩٢، ١٩٣.

(52) Sartre, J.P.: Situaions, I, Gallimard, Paris, 1947, p. 294.

ALSO: Sartre,: A lierary philosophical essays, tr. by: Annette  
Michelson, philosophical liberary, New York, 1947, p.

294. See; Lacapra, D: A preface to sartre, op.cit, 52.

(53) Lacapra, D: A preface to sartre, op.ci., pp. 48, 49.

(54) Sartre, J.E.: Extenialism, op.cit., p. 54.

(٥٥) سارتر، ج.ب.: الوجود والعدم، مصدر سابق، ص ٧٠٤.

- (٥٦) المصدر السابق، ص ٧٧٢.
- (٥٧) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة شاكر النابلسي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٣٧.
- (٥٨) مقدسي، أنطون: من الوجود إلى العدم، مصدر سابق، ص ٥٣.
- (٥٩) إبراهيم، زكريا: مشكلة الانسان، مكتبة مصر، القاهرة، ص ٢٠٠.
- (60) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Hutchinson University Library, 4th, published, London, 1972, p. 115.
- (61) Sartre, J.P. : Existentialism, op.cit., p. 58.
- (٦٢) البيريس، ر.م: سارتر والوجودية، ترجمة سهيل إدريس، تقديم عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص ٢٤.
- (٦٣) المصدر السابق، ص ٢٦.
- (٦٤) لوفافر، لوك: سارتر والفلسفة، ترجمة حنا دمان، دار بيروت للطباعة والنشر بيروت ١٩٥٤، ص ٩٦.
- (65) Burtt; E.A: In search of philosophic understanding, op.cit., p. 78.
- (66) Caws, peter: Sartre, the arguments of he philosophers edieted by Ted Honderich, Routledge , kegan paul-London, 1979, p. 114.
- (67) Sartre, J. P: Materialism and revolution, in, literary and philosophical essays, tr. by, Annette Michelson, philosophical library, N.Y. 1947, p. 209.
- (68) Ibid., p. 210.

(69) Ibid. : p. 211.

(70) Ibid.: . 212.

(71) Ibid.: p. 213.

(72) Frankel, Charles: The Case for Modern Man, Beacon press Boston, May 1971,p. 11.

(73) Sartre, J.P.: Materialism and Revolution, op.cit., pp. 218, 219.

(74) Ibid: P. 228.

(75) Sartre, J. P. :Extentialism, op.ci., p. 18.

(76) Sartre, J.P. Materialism and Revolution, op.cit, p. 230.

(77) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, op.cit., p. 143.

(78) Lenin, V.I.: Materialism and Empirio-Criticism, Critical Comments on a Reactionary philosophy, translaion prepared by ; Progress Publishers, 6th printing, 1973, p. 74.

(79) Sartre, J.P. Materialism and Revolution: op.cit., pp. 167, 168.

(80) Ibid: p. 189

(٨١) إبراهيم، زكريا، دراسات في الفلسفة المعاصرة، مكتبة مصر، القاهرة، ط١، ١٩٦٨، ٥١٢.

(82) Sartre,J.P: Materialism and Revolution, op.cit., pp. 189, 190.

(83) Ibid, p. 192.

(٨٤) الرسالة منشورة في الفصل الثالث من هذا البحث.

(٨٥) سارتر، جان بول: نقد العقل الجدلي، الماركسية والوجودية



(مشكلة المنهج)، ترجمة عبد المنعم احفنى ، مكتبة مدبولي،  
القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٧٧، ص ٨.

(٨٦) المصدر السابق، ص ١١.

(٨٧) المصدر السابق، ص ١٣، ١٤.

(88) Mc Manon, oseph. H: Human Beings, The World of Jean  
of Jean Paul Sartre, University of Chicago press, Chica-  
go, 1971, p. 309.

(٨٩) سارتر، ج.ب: نقد العقل الجدلي، مصدر سابق، ص ٢١.

(٩٠) المصدر السابق، ص ٣٦.

(٩١) المصدر السابق، ص ٣٧.

(٩٢) يوضح «سارتر» هذه الفكرة في مسرحيته «الأيدى القذرة» ،  
راجع الفصل الخامس في هذا البحث.

(٩٣) سارتر، ج.ب: نقد العقل الجدلي، مصدر سابق، ص ٥١، ٥٢.

(٩٤) بليخانوف، ج: تطور النظرة الواحدة للتاريخ، ترجمة : محمد  
مستجير مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٩، ص ٢٠٣.

(٩٥) سيف، لوسيان، معارضة سارتر، رد على كتاب سارتر «نقد اعقل  
الديالكتيكي» ، مجلة الهلال، العدد الثانى، فبراير ١٩٦٧، دار

الهلال ، القاهرة ١٩٦٧، ص ٨٠.

(96) Burt, E.A: In Search of philosophy understanding, op.cit.,  
pp. 45, 55.

(97) Ibid., p. 94.

(98) Engles, F. : Anti Dühring, progress publishers, Moscow,  
1959, p. 194.

- (99) Lenin, V.I.: Materialism and Empirio-Criticism, op.cit., p. 143.
- (100) Sartre, J.P. : Materialism and Revolution, Op.Cit., p. 139.
- (101) Engles, P. : Anti Dühring, op.cit., p. 86.
- (102) Avanashev, V.: Marxist philosophy, A popular outline, progress publishers, Moscow, 3rd Edition, 1968, p. 82.
- (103) Ibid., p. 61.
- (104) Sartre, J.P.: Materialism and Revolution, op.cit., p. 193.
- (١٠٥) زكريا، فؤاد: الجدل بين الوجودية والماركسية، الفكر المعاصر، العدد ٦، أغسطس ١٩٦٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٥، ص ٣، ٤.
- (١٠٦) طرابيشي، جورج: سائر والماركسية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤، ص ١٦.
- (١٠٧) المصدر السابق، ص ٢٢.
- (108) Rosenthal. M., Yudin, P. : editors of A dictionary of philosophy, tr. ed. by: Dixon, R.R. & Saifudin, M.-Progress p. Moscow, 1st pr., 1967, p. 398.
- (109) Compleston, F.C.: Extentialism, philosophy Vol. XXIII No. 84, January, 1948, Macmillan, London, 1948, p. 22.
- (١١٠) بدوي، عبد الرحمن : سائر وتطور فكره السياسي، الهلال، العدد (٢) فبراير ١٩٦٧، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧، ص ٤٩.
- (111) Olafson, F.A.: Sartre, J.P., op.cit., pp. 292, 293.

(١١٢) كانابا، جان: الوجودية ليست فلسفة انسانية ، ترجمة محمد عيتاني، دار بيروت للطباعة والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى، ١٩٥٤، ص ص ٩٨، ١٠٨، ١٠٩.

(١١٣) المصدر السابق ص ص ١٩، ٥٧.

(١١٤) عن المصدر السابق، ص ١١٩.

(١١٥) عن المصدر السابق، ص ١١٣.

(١١٦) لوكاش، جورج: ماركسية أم وجودية، ترجمة طرابيشي، دار اليقظة العربية، بيروت، ١٩٦٣، ص ص ٩٤، ٩٥.





الفصل الثاني

الفن لا واقعي





## الفصل الثانى

### الفن لا واقعى

ويشمل :

( أ ) طبيعة التخيل :

- ١ - الصورة.
- ٢ - التخيل.
- ٣ - اعتراضات «سارتر» على الفلاسفة السابقين.
- ٤ - الصورة عند «سارتر» وعلاقتها بالوعى.
- ٥ - ما التخيل بالنسبة لـ «سارتر» ؟ وما هى وظيفته؟

( ب ) موضوع التخيل :

- ١ - الموضوع الجمالى.
- ٢ - لا واقعية الفنون.
- ٣ - علاقة رأى «سارتر» بآراء بعض الفلاسفة السابقين.
- ٤ - المدرك والمتخيل.
- ٥ - نقد وتعليق.
- ٦ - الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى.
- ٧ - رأى الماركسية والعلاقة بينه وبين رأى «سارتر»



بعد أن وضحنا فى الفصل السابق، الخطوط العريضة للعلاقة بين فلسفة «سارتر» وبين الماركسية، فى إطارها العام، فإننا فى هذا الفصل سوف نبدأ بالولوج إلى الدراسات الجمالية حيث ندرس التخيل وطبيعته وموضوعه، والمشكلات الجمالية الأخرى المتعلقة بالتخيل، محاولين رصد طبيعة العلاقة بين آراء «سارتر» والآراء الماركسية فى ذلك الشأن.

### أولاً - طبيعة التخيل : The Nature of Imagination

ما هو التخيل ؟ وما هى الصورة المتخيلة ؟

إذا كان «سارتر» قد بدأ فى كتابة التخيل L'Imagination المنشورة عام ١٩٣٦ بدراسة الصورة، وعلاقتها بالأشياء التى تصورهما، وكان هدفه الأساسى هو أن يحدد خلال المناقشة، الخطأ الذى وقع فيه الفلاسفة وعلماء النفس عند معالجتهم للصورة كنوع من الأشياء<sup>(١)</sup>. فإن هذا يدفعنا إلى أن نقدم، فى إيجاز، نبذة عن الصورة؛ والتخيل، وبعض الآراء التى قدمها المفكرون السابقون، وذلك حتى نستطيع عرض آراء «سارتر» بوضوح أكثر.

#### (١) الصورة : The Image

ما هى الصورة ؟ هل هى مجرد فعل للذاكرة ؟ هل هى شىء Thing ؟  
(إننا لسوء الحظ لا نعلم الشىء الكثير عن الميكانيزم العصبى الفسيولوجى Neure physiological Mechanism الذى يبقى على الآثار فى الذاكرة، ويقوم بأحكام وتدقيق مستوى الصورة ومع ذلك فإننا نعرف أن الصور تتكون فى منطقة معينة فى المخ Brain تختلف عن تلك المنطقة التى يحدث فيها الإدراك ، فالإدراك يحدث فى الفص الخلفى Occipital lobe من المنطقة



السابعة عشرة من اللحاء الخشبي «17» Brodmann Cortical area حول النتوء الكلي Calcarine fissure ولكن الصور تستخدم للتذكر الإرادي كما يحدث في المنطقة «١٩» (٢)

وعلى الرغم من أن فسيولوجيا الأعصاب توضح أن الإدراك والتخيل (تكوين الصور) يحدث في منطقتين مختلفتين - كما سبق - إلا أن الفلاسفة السابقين قد تركوا لنا ميراثاً يوحى بالخلط بينهما .

فنحن نقرأ في موسوعة الفلسفة Encyclopedia of Philosophy أن: أرسطو Aristototele قد صرح بأنه من المحتمل حتى التفكير بدون صورة عقلية وقد ردد هذه الفكرة بتواتر فلاسفة لاحقون، فقد ساوى هيوم Hume بين التفكير والحصول على الصور العقلية Mental Images وإذا ذلك فقد اتضح أنه يعتبر الأفكار Ideas والصور Images شيئاً واحداً، فبالنسبة لأي انطباع Impression، فإن هناك نسخة تؤخذ بواسطة الذهن وتظل حتى بعد أن يكف الانطباع عن الوجود، وهذه هي التي نطلق عليها فكرة An Idea (٣)

ذلك أن هيوم قد قرر أنه إذا ما وصل للذهن انطباع ما فإنه يعود مرة أخرى إلى الظهور كفكرة، وأنه يفعل ذلك بطريقتين مختلفتين إما أن يتم له ذلك حين يحتفظ في ظهوره الجديد بدرجة ملحوظة من حيويته الأولى بحيث يكون وسطاً بين أن يكون انطباعاً، وأن يكون فكرة، وإما أن يتم له ذلك حين يفقد حيويته تماماً فيصير فكرة كاملة (٤).

ولكن إذا كان هيوم قد ساوى بين الصورة والفكرة، رابطاً التخيل بالتفكير، فإن رينيه ديكارت R. Descartes والذي سبقه - تاريخياً - قد حاول الربط بين الأفكار والإدراك الحسي، فرأى أنه عندما تذكر أنه استعمل

الحواس أكثر من استعمال العقل وتبين أن الأفكار التي كونها في نفسه لم تكن من قوة التعبير بقدر تلك التي تلقاها عن طريق الحواس، بل إنها كانت أغلب الأحيان مركبة من أجزاء من هذه، فافتتحت بسهولة بأنه ما من فكرة في ذهنه إلا وقد سلكت من قبل طريق حواسه<sup>(٥)</sup>، وإن كان قد أردف أيضاً محدداً أن الحواس «لا تعلمنا طبيعة الأشياء، بل مقدار فائدتها أو ضررها فحسب»<sup>(٦)</sup>. فربط بين الحواس والمنفعة.

ويتضح من رأى ديكارت «أن الصورة أو الفكرة، لها مقابل حسي، بمعنى أنها تعبر عن شيء موجود مادياً أياً كانت طبيعته.

ولكن «جورج باركلي George Barkely» يرى أن الصور التي تكونها مخيلاتنا وكذلك أفكارنا أو انفعالاتنا غير مستقلة عن عقولنا، فهو يرى أن وجود الأشياء قائم في ادراكها ومن المستحيل أن يكون لها وجوداً مستقلاً عن العقول، أو الطبائع المدركة التي تقوم بإدراكها»<sup>(٧)</sup> بل ويقول في لهجة واثقة ساخرة من الآراء التي ترى في استقلال العالم المدرك عن ادراكنا: «حقاً أن ثمة فكرة راجت بين الناس رواجاً غريباً مؤداها أن المنازل والجبال والأنهار - وفي كلمة واحدة - أن هذه الأشياء المحسوسة لها وجود طبيعي أو واقعي مستقل عن كونها مدركة بالعقل»<sup>(٨)</sup>.

وقد زعم باركلي أن الصور يجب أن تكون جزئية، بل من المستحيل على أي إنسان أن يكون فكرة عامة، «تلك التي يعنى بها بوضوح الصورة»<sup>(٩)</sup>، وذلك في هجومه على لوك مرتكزاً على أنه في بعض الحالات فإن الأفكار يمكن أن تتقدم بدون صور، لأنه لا يمكن أن تكون هناك صوراً عقلية مقابلة لكل كلمة من كلماتنا»<sup>(١٠)</sup>.

وإذا كان «هيوم» قد جعل الفكرة مساوية للصورة ورأى «باركلي» استحالة تكوين صورة مقابل كل كلمة من كلمتنا، ورأى هوبز «أن التخيل ليس إلا مجرد إحساس ذابل»<sup>(١١)</sup> فإن اسبينوزا «قد رأى أن الفكرة ليست كيانا مجردا يطابق موضوعا أو يتفق معه أو يصدق عليه . وإنما (هى ذاتها ذلك الموضوع) من وجهة نظر الفكر فليس ثمة فكرة وموضوع، وإنما هناك حقيقة واحدة، ينظر إليها من ناحية فتكون فكرة ومن ناحية فتكون موضوعا»<sup>(١٢)</sup> وبذلك فإن الصورة (الفكرة) هى وموضوعها نفس الشيء . أى أن «سبينوزا» يسوى بينهما ويجعلهما شيئا واحدا، مرة ينظر إليه كموضوع أو شئ ومرة أخرى كصورة أو فكرة .

وإذا كان الفلاسفة (بعضهم على نحو أدق) قد جعلوا الصورة والفكرة شيئا واحدا أحيانا وأحيانا أخرى جعلوا الصورة وموضوعها نفس الشيء، كما ربطوا بين الإدراك والصورة أو جعلوهما متضادين ومنفصلين، وإذا كانت الصورة هى ناتج التخيل، فترى ألا يساعدنا أن نلقى الضوء على التخيل، فنبرز منتج الصورة ذاتها .

## (٢) التخيل Imagination

التخيل هو بصفة عامة القدرة على تكوين الصور الذهنية .

أو المفاهيم الأخرى التى تتصل مباشرة بالإحساس، ولكن رغم الاستعمال الشائع للفظ فإن الفلاسفة من أرسطو إلى كانت kant اعتبروه ذا صلة بالمعرفة أو الرؤيا . وقد تصوروه إما كعنصر للمعرفة أو كعقبة أمامها كما فى هجوم، أفلاطون plato، على الفن<sup>(١٣)</sup>

وإذا أردنا أن نرجع الى أصل التخيل imagination فأننا نجد أنها الترجمة



للكلمة اليونانية  $\text{QαυΤαδία}$  مع أن كلمة التخيل imagination ذات صلة بالإبداع الأمر الذى غاب عن استعمال أرسطو للكلمة اليونانية  $\text{QαυΤαδία}$  وهى أيضا مثل الحركة والاحساس ماعدا اللمس touch فيما يخص بعض الحيوانات وليس جميعها. فلقد أنكرا أن يكون لدى النمل ant والنحل bees والديدان Lervae على سبيل المثال قدرة على تكوين الصور العقلية أو انشائها. فالتخيل يستلزم الاحساس، ولكنه سيختلف عن الاحساس كما يبدو ذلك من حقيقتين، بصفة خاصة، أولا: يمكننا أن نتخيل أى شئ دون إدراك شئ، كما سيحدث عندما نغمض أعيننا، أو عندما نحلم ثانيا: هى أن التخيل يحتمل وقوعه فى الخطأ، بينما الاحساس لا يقع فى الخطأ، فقد اعتبر أرسطو Aristotle أن الاحساس بهذا اللون الأبيض، أو الصوت الحاد لا يمكن أن يخطئ، وهذه هى الوظيفة الأساسية التى تقوم على أساسها بالحكم على ما تدركه كما يحدث عندما نشرك مع احساس جزئى، وجود شئ جزئى . وقد قال بأن التخيل هو حركة أنتجت بواسطة الاحساس، وتشبه الاحساس نفسه Imagination is a movement produced by sensation similar to the sensation فالتخيل قد اشتق من الاحساس، ولكنه لا يماثل الاحساس نفسه، فهو حقيقى true أو زائف false وهو يقوم بدورين هامين، أولا: أنه أساس الذاكرة، لأن الذاكرة لا يمكن أن تكون بدون الصور العقلية، ثانيا : أنه يعمل كمشير للفعل والحركة، ولذا فإننا نرى الرغبة تستلزم التخيل (as we have seen desire pre supposes Imagination) (١٤)

وبهذا فإن أرسطو قد ربط بين التخيل والاحساس، وإن كان كلا منهما يختلف عن الآخر فى بعض الأمور، كما جعل التخيل أساس الذاكرة، والرغبة.

أما (ديفيد هيوم) الذى يمثل - من وجهة نظر (مانصر A. R. manser) وجهة النظر التى ترى أن التخيل عقبة وعنصر للمعرفة - فى آن معا - فقد كتب : (لاشئ أكثر خطورة بالنسبة للعقل Reason مثل الهروب من التخيل، ولا شئ يمكن أن يكون سببا لأكثر الأخطاء عند الفلاسفة منه). ولقد كتب فى نفس المكان عن الفهم كخاصية عامة وأساسية للتخيل Treatise of human-nature, Book I, parr L secvii) أن التوهم Fancy هو قدرة التخيل على ربط الأفكار بالسبل الفنتازية Fantastical التى يجب تجنبها، ولكن مع ذلك فإن التخيل حيوى بالنسبة للمعرفة (١٥) وقد رأى هيوم أيضا - فى إطار تفرقه بين أفكار الخيال وأفكار الذاكرة : أنه بالرغم من أن (لا أفكار الذاكرة ولا أفكار الخيال، ولا الأفكار الحية ولا الأفكار الذابلة تستطيع أن تحقق لنفسها ظهورا فى الذهن مالم تكن قد سبقتها ومهدت لها انطباعات مقابلة لها إلا أن الخيال غير مقيد بنفس الترتيب Order والشكل Form اللذين جاءت على نحوهما الانطباعات الأصلية Original Impressions بينما الذاكرة مقيدة بها على نحو ما، دون أن يكون فى استطاعتها أحداث أى تغيير (١٦)

ومن هنا فإننا نرى أن (هيوم) يقر بحرية التخيل وطاقته الابداعية، التى لا تحدّها قيود الترتيب والشكل المفروضة على الذاكرة، التى تحتفظ بالادراك كاملا دون تغيير .

أما رينيه ديكارت والذى سبق هيوم إلى مناقشة العلاقة بين الصورة والشئ وبين التخيل والادراك فقد رأى أن القدرة على التخيل تعتمد على شئ خارج النفس، فإنه من الميسور لى (أى لديكارت) أن أتصور أنه إذا وجد جسم قد اتصلت به نفس، واتحدت اتحادا يمكنها من أن تلتفت إليه متى شاءت،

امكنها بهذا أن تتخيل الأشياء الجسمانية. فهذا النحو من التفكير يختلف عن التعقل من وجهة أن النفس حين تتصور كأنما تلتفت إلى ذاتها وتنظر في فكرة من الأفكار التي لديها . ولكن حين تتخيل تلتفت إلى الجسم وتنظر فيه إلى شيء يطابق الفكرة التي كونتها هي نفسها، أو التي تلتفتها عن طريق الحواس. أقول ان من الميسور أن أتصور التخيل على هذا النحو إذا صح أن الأجسام موجودة، وعجزى عن أن أبجد طريقا آخر لتفسير حصوله يحملنى على الظن بأنها موجودة (١٧).

أما إيمانويل كانت I. kant فقد وصف الخيال بأنه يبدو (كوظيفة ضرورية ولا غنى عنها للنفس Soul والتي بدونها لا يمكن الحصول على أية معرفة أيا كانت، ولكن نادرا ما تكون على وعى بها) . فقد اعتقد (كانت) أن على التخيل أن يقوم بواجبين Two tasks لكي يتم انجاز المعرفة، على الرغم من أنه ليس من السهل فصلها دائما. فبداية هو يكمل الجزئيات الضرورية للاحساس لأنه من المستحيل أن ندرك شيئا برمته بالمرّة وإن كنا نادرا ما ندرك الطبيعة الجزئية لادراكنا . فعلى سبيل المثال، فإننا لا نستطيع أن نرى أكثر من ثلاثة أوجه للمكعب cube . في وقت واحد ولكننا نفكر فيه كشيء له ستة أوجه هذه التكملة للادراك هي من عمل التخيل التوليدى Repro-ductive Imagination (وتسمى توليدا لأنها تعتمد على الخبرة السابقة في عملها). وقد أوضح (كانت) بالمقارنة الدور الفعال للتخيل التوليدى، فاللفظان يحددان وظائف مختلفة للتخيل أكثر من أنهما يضمنان نمطين من الوظائف. فالتخيل التوليدى يعطينا التأليف الترنسندنتالى للتخيل The Transcendental Synthesis of Imagination (١٨).

وقد أكد (كانت) على القدرة التوليدية للتخيل، وأهميتها فى انتاج



الصور التي تخدم قوى الذهن ولكن إذا كان (هيوم) و (كانت) قد ربطا الخيال بالمعرفة فإنه يبدو أن كلمة تخيلي قد جاءت لكي تملأ المكان في المفردات النقدية بدلا من كلمة جميل Beautiful التي هجرت في علم الجمال (١٩) .

وقد كانت أفكار (كانت) في كتابة نقد الحكم-Critique of Judgment ذات أثر بالغ، فقد تحول بفضل مفهوم التخيل تحولاً هاماً فقد كان أثره كبيراً على الرومانتيكيين، وبصفة خاصة كولردج Corleridge، وردز ورث Words Worth (٢٠) .

فقد قدم كولردج نظريته في الخيال التي تعتبر واحدة من أهم الاسهامات النظرية في القرن التاسع عشر وقد وضعها ضمن كتابه سيرة أدبية Biographia Litraria وغيره من الكتب مقارناً بين التوهم والتخيل (٢١) . فقد رأى كولردج أن التوهم ليس له إلا مجالات محدودة وثابتة يعمل فيها فهو في الحقيقة لايزيد عن كونه نوعاً من الذاكرة طرح عنه أعباء الزمان والمكان حين امتزج Blended وتشكل مع الظاهرة الإمبريقية Empirical Phenomenon للارادة التي تعبر عنها بكلمة اختيار Choic (٢٢) .

أما الخيال فقد اعتبره إما أولياً Primary أو ثانوياً Secondary، واعتبر الخيال الأولى قوة حية وعامل أولى للادراك الانساني Of human perception وكتكراز في العقل المحدود لفعل الابداع السرمدى في الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فإننى اعتبره صدى Echo للسابق، يوجد مع الارادة الواعية وهو إن يشبه الخيال الأولى في وظيفته إلا أنه يختلف عنه في الدرجة Degree وفي نوع العقل . إنه يذيب وينشر ويشتت لكي يبدع من جديد، وحينما يستحيل عليه فعل ذلك فإنه يسعى إلى ايجاد الوحدة بين الأحداث

المتصارعة إنه جوهرى وحيوى فى حين أن موضوعاته (كموضوعات) هى بالضرورة ثابتة Fixed وساكنة (هامدة) Dead (٢٣)

وقد رأى ورد ورث أن الخيال هو تلك القدرة الكيماوية التى بها تمتزج - مع العناصر المتباينة فى أصلها والمختلفة كل الاختلاف فى طبيعتها كى تصوير فى مجموعها كلاً متسقاً ومنسجماً (٢٤). كما رأى فى خدمة العالم الخارجى، واختلف مع كولردج فى ادراكه لهذا العالم، فهو يعترف باستقلال هذا العالم، ويصر على أن يعترف به الخيال بمعنى ما (٢٥). وهو بهذا يصل إلى عكس ما رآه (باركلى) ذلك أن الرومانسيين (يربطون بين الخيال والحقيقة لأن مخلوقاتهم وليدة الهام البصيرة الخاصة) (٢٦).

ولكن إذا كان الرومانسيون الإنجليز يقربون بين التخيل والواقع فإن (نوفاليس) الألمانى يربط بين التخيل والموضوع غير الأخلاقى ويرى أن التخيل (يشبه الأحلام واللامعنى والوحدة). (٢٧)

أما إذا تقدمنا إلى القرن الحالى تاركين القرن التاسع عشر فإننا نجد أن (برجسون) Bergson يوضح فى كتابه التطور الخالق (حقيقة الحدس الجمالى، فيقول : إن لدى الانسان إلى جانب ملكة الادراك الحسى العادى ملكة أخرى يصح أن نسميها باسم (الملكة الجمالية)، وهو يضرب مثلاً يوضح لنا به الفارق بين ادراك كل من هاتين الملكتين فيقول : إن عين الانسان حين تبصر ملامح الوجود البشرى، إنها تدركها كما لو كانت متلاصقة أو متجاورة بعضها إلى جوار البعض دون أن تفتن إلى ما بينها من تنظيم عضوى . ومعنى هذا أن ما يند عن بصر الإنسان إنما هو قصد الحياة L'Intention de vie وتلك الحركة البسيطة التى تجرى عبر خطوط الوجه أو قسماته. فتربطها بعضها ببعض، وتخلع عليها دلالة أو معنى . وهذا القصد إنما هو

بعينه ما يحاول الفنان ادراكه، ولهذا فإننا نراه يضع نفسه داخل الموضوع عن طريق ضرب من التعاطف آملا من وراء ذلك أن يتمكن عن طريق جهده الحدسى من ازاحة ذلك الحاجز الذى يقيمه المكان بينه وبين نموذجه، وتبعاً لذلك فإن (برجسون) يضع إلى جوار الادراك الحسى الخارجى حدسا جماليا باطنيا يستطيع عن طريقه النفاذ إلى الفردى L'Individual وكما أن مهمة الفيلسوف الكشف عن الواقع باعتباره حقيقة فريدة من نوعها فإن مهمة الفنان أيضا هى ابراز الطابع الفردى للموضوع الجمالى (٢٨)

### (٣) اعتراضات (سارتر) على الفلاسفة السابقين :

ومن الجدير بالذكر أن سارتر (فى دراسته للتخيل، يبدأ بأن يقدم نظرة عامة لمشكلة الصورة، منتقدا الفلاسفة السابقين إلى أن يصل إلى (هوسرل Husserl)، وقد لاحظ أن الفلاسفة السابقين قد خلطوا بين فهمهم للإدراك، وفهمهم للتخيل، فكلاهما قد فهم كحصول على صورة لجسم فى الذهن (٢٩).

وقد رأى أنهم - أى الفلاسفة السابقين - فى دراستهم لطبيعة التخيل (التفتوا إلى الصورة الخيالية ولم يوجهوا عنايتهم إلى فعل الخيال فى ذاته، وذهبوا إلى القول بأن الصورة الخيالية لشيء ما لا تختلف عن الاحساس به . فصورة هذا المثلث أو تلك الدائرة أو تلك الأشجار لا تختلف عن الاحساس بها جميعا، وما دام الاحساس والادراك الحسى أبعد الأشياء عن العقل والادراك العقلى عند هؤلاء الفلاسفة، فهكذا الأمر أيضا بالنسبة للصورة الخيالية وإذا كان الاحساس والادراك الحسى يعوقان النفس عن الادراك العقلى الصحيح فكذلك تفعل صور الخيال بالنسبة لأفعال التفكير (٣٠).



وقد اعتمد (سارتر) عند انتقاده للفلاسفة والسيكولوجيين السابقين تقسيم النظريات السائدة في الصورة في القرنين السابع عشر والثامن عشر إلى ثلاثة أنواع (٣١) .

فأولا : يوجد الاعتقاد الديكارتي :

ثانيا : الاعتقاد الذي وصفه (سارتر) بأنه (هيومي) .

ثالثا : هناك وجهة نظر اسبينوزا، وليبنيز Leibniz.

فقد رأى (سارتر) أن ديكارت (يوشك أن يقرر أن الخيال جسمي، وأن الصورة الخيالية تقوم في المخ Brain وفي ركن من أركانه . وعنده أن الانسان عندما يتخيل فهو يوجه انتباهه إلى جسمه (٣٢) وحدد (سارتر) (بأن الاعتقاد الديكارتي Cartesian Belief ينصب على الصورة التي توجد في مكان طبيعي من العقل، وربما بعض أجزاء المخ Brain ولكي نمضي في الحديث من الصور إلى الحديث عن التفكير فإنه يجب أن تحدث طفرة Leap وذلك لأنه يوجد شيان مختلفان بشكل قاطع) (٣٣) . هما الصورة والفكرة. أما الاعتقاد الذي وصفه (سارتر) بأنه (هيومي) والذي يرى - على حد قول (سارتر) (أن الصور هي كل ما يوجد، وجميع خبراتنا تتكون من الانطباعات وعندما نسمى بعضها (بالصور) فإن ذلك لا يجعلنا نرى أنه ما تبقى من خبراتنا) (٣٤) .

أما بالنسبة للاتجاه الثالث الذي نسبته (سارتر) إلى (اسبينوزا، وليبنيز)، قد قرر (سارتر) أن (اسبينوزا) يرى أن (الخيال يقابل تأثير جسمنا بما يجاوره من أجسام ويجعل النفس لا تفكر إلا عن طريق هذا التأثير . والنفس هي تحت تأثير الخيال لا تفكر في الأشياء كما هي في ذاتها، ولا في علاقتها) (٣٥) .

وحيث تبدو الصور أيضا (كتفكير غامض) (٣٦) .

وهكذا جمع (سارتر) آراء الفلاسفة السابقين في عجالة مشيرا اشارات مقتضبة إلى كل منهم، إلى أن وصل إلى (هنرى برجسون) فأولاه بعضها من اهتمامه، وقد قرر (سارتر) أن (برجسون) قد (اعتبر الأجسام كلها ضورا، أو مركبات صور، وعندما قرر أن المادة المطلقة، تلك التى تعارض الروح المطلقة، لا وجود لها إلا فى عقول الفلاسفة وحدهم .

وأن طبيعة الأشياء ليست روحا، وليست جسما جامدا لا حراك فيه بل هى عبارة عن مجموعة صور فإن تركزت واتحدت فيما بينها اقتربت مما يسميه روحا وفكرا وان تشعبت وافترقت وتبددت اقتربت مما نسميه مادة وجسما. ومن ثم ليس هناك فارق جوهرى بين الصورة الخيالية والروح من جانب، وبين الصورة الخيالية والأجسام من جانب آخر .

ومعنى ذلك أنه ليس هناك أى اشكال فى قبول التصور الخيالى فى النفس ما دامت النفس فى جوهرها مجموعة من الصور وكانت هذه الصور فى ماهيتها شيئا مختلفا عما يسمى بالمادة المطلقة (٣٧) .

ويرى (سارتر) أن موقف برجسون يساوى بين الادراك والتخيل لأن كلا منهما يمثل حضور صورة وكذلك فانه ينتج عنه أنه لا حاجة للتمييز بين (الموضوعات الخارجية وصور الخيال أو بين اليقظة والأحلام . بين ادراكى لهذه الأشجار القائمة أمامى الآن وبين صورتها فى الذهن حينما أكون مستغرقا فى أعماق الحلم) (٣٨) .

وإذا كان (سارتر) قد قدم كتمهيد لدراسة الصورة والتخيل، نقدا لآراء الفلاسفة السابقين، إلا أنه (من الصعب القول بأن الكتاب بدأ بمساجلة

نقدية مع آراء (ديكارت) و(اسبينوزا) و(ليبتر)، بل هؤلاء قدموا عن طريق مقدمة قصيرة) (٣٩)، بل، أيضا - فيما يرى بعض نقاد (سارتر) ودارسيه فإن هذه الانتقادات قد قدمت (بدون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقد آراءهم، بالرغم من أن انتقاداته قد استهدفت آراء بعينها لأناس معينين، وبصفة خاصة، فجميع النظريات التي نوقشت قد لخصت باهمال شديد حتى أنه كان من الصعب تحديد النظريات ونسبتها إلى مؤلفيها) (٤٠). وقد اتضح ذلك عندما (وصف (سارتر) الاتجاه الثاني بأنه (هيومى) فى حين أن باركلى أفضل مثال يمكن أن يطبق عليه هذا الاعتقاد، لا هيوم) (٤١).

كما أنه جمع كل النظريات السابقة فى افتراض أن الصور نوع من الأشياء A kind of things (٤٢) ولكن عندما وصل (سارتر) إلى هوسرل، فإنه يبدى إعجابه به، خاصة، باصرار (هوسرل) على أن الواجب الأول هو اكتشاف ما هية الخواطر السيكلوجية بشكل عام قبل الدخول فى فحصها بالتفصيل (٤٣) وإذا كان (سارتر) قد لخص باهمال شديد - فى رأى عدد من نقاده ودارسيه - آراء السابقين إلا أن (المقولات الهيجيلية - Hegelian Catago- ries فى الشئ فى ذاته (en soi) والشئ لذاته (pour soi) For itself قد قدمت باحكام شديد، فى اختبار علاقتها بالوعى، فالشئ المعطى، الموجود - فى - العالم، مثل قطعة الورق البيضاء، هو شئ . بالرغم من أن (سارتر) لم يكن قد اطلع على أعمال هيجل بشكل كاف حتى بعد الرب . إلا أنه سمح لنفسه بأن يتمثل أشياء كثيرة منها عام ١٩٣٩ « (٤٤).

فقد أخذ (سارتر) مقولة الوجود فى ذاته Being in itself والوجود لذاته Being for itself Fursichseins من مقدمة هيجل لفينومينولوجية الروح Phe- nomenology of spirit . فبالنسبة لهيجل فكل شئ يتحول إلى فهم للحقيقة



ليس فقط كمادة As Substance ولكن كموضوع As Subject<sup>(٤٥)</sup> والشئ فى ذاته ليس لديه أى اختيار، أما بالنسبة للوعى لكى يوجد فانه يجب أن يكون وعيا بوجوده To be conscious of its existence انه يبدو كاختيار حر خالص مقابل عالم الأشياء الذى يركد فى خمول<sup>(٤٦)</sup> .

وهكذا فإن (سارتر) عندما وجه انتقاداته، فانه قد توجه إلى - على حد رأى بيتر كاوس P. caws السابق - الأخذ عن هيجل، بالاضافة إلى هوسرل. والقصدية Intentionality التى قدمت بواسطة الفينومينولوجيين الذين قدموا، كم رأى (سارتر) مفهوما جديدا للصور، فالصورة هى صورة شئ ما An Im-age of some thing<sup>(٤٧)</sup>، والوعى، هو وعى بشئ ما.

وبهذا تكون انتقادات (سارتر) بمثابة مقدمة لعرض وجهة نظره فى الصورة والتخيل، وهو الأمر الذى سوف نحاول مناقشته الآن .

#### (٤) الصورة، عند سارتر وعلاقتها بالوعى :

لقد رأى (سارتر) أن السبيل إلى حل مشكلة الصورة يقع فى نطاق التفكير فى طبيعة الوعى ذاته<sup>(٤٨)</sup> ولكن إذا كان الوعى، خلال عملية التخيل «يركب Constitutes ويفصل Isolats وينفى Negaates العالم ويمكنه أن يفعل ذلك لأنه هو ذاته لا وجود None Being<sup>(٤٩)</sup>» فإنه - أى الوعى - هو الذى يركب الصور التى تنفى هذا العالم .

وبالنسبة لسارتر فإن الوعى يبدو «كافتراض، معطى مطلق Absolute giving للصورة التى تظهر، ليس كشئ As a thing ولكن كمثول . لكن أيضا تظهر الأشياء كمثول، وهذا يحول المشكلة من محتوى الوعى إلى موضوعه<sup>(٥٠)</sup> .

وإذا كانت الصورة تكفّ عن أن تكون محتوى سيكولوجي، وإذا كنا نتعامل مع الوعي المحدد على أنه وعي بشيء محدد فإن الصورة هي بالأحرى صيغة من صيغ الوعي أو جزء منه .

ولقد وجد كل هذا بشكل جنيني عند «هوسرل» ولكن كما يرى سارتر فإن تلك النظرية لم تكن كاملة، فقد قال : اننا نرى الآن أن الصورة والادراك إنما يشكلان حادثين Erlebnisse (٥١) قصدين مختلفين يتميزان بالاضافة إلى ذلك بقصديتهما (٥٢) .

وهنا يطلب سارتر العون من «هوسرل»، فقد رأى هوسرل أن «كل وعي إنما هو وعي بشيء ما Every conscious is a conscious of something وبموازاة هذا التأكيد، قال «سارتر» بأن كل صورة إنما هي صورة لشيء ما Every Image is an Image of some thing ذلك أن الصورة، في الحقيقة مركبة من حامل للقصدية، كوسيط في العلاقة بين الوعي وموضوعه، مقابلة للعلاقة المتوسطة Intermediate relation القائمة في القوة المدركة للشيء، في الادراك، فالصورة ليست شيئا، وليست بأى حال من الاحوال شبيهة بالشيء، هي بالأحرى تشير إلى الشيء او هي تركيز في الخبرة والتجربة» (٥٣) .

فالصورة إذن ليست شيئا، وإنما ذات علاقة بالشيء، وهذه العلاقة هي علاقة اشارة حيث تشير الصورة إلى الشيء، لانها صورة له . فعلى سبيل المثال، إذا تخيلت وجه صديقي بيتر Peter فإننى لا أقوم بتفحص «نوع من المدركات الحسية الضعيفة أو أثرا قارا في الوعي، وصورة فجائية ذابلة، بقيت عالقة في ذهني منذ رأيت في المرة الأخيرة . اننى أحاول أن أكون شاعرا به بطريقة خاصة قائما بأمر يختلف كل الاختلاف عما أفعله عند ما أنظر إليه، حينئذ فإننى أستطيع أن اتفحصه كما هو فعلا As he actually is وأن أعد شعر

رأسه إذا اضطرت إلى ذلك، إلا أن هذا مالا يمكننى أن أفعله عندما أتخيل أنه معى، إذ ليس هناك أى شىء على الإطلاق فى الصور إلا ما وضعته بنفس منطلقا من تذكرى لما يبدو عليها» (٥٤) .

وإذا كانت الصورة ليست شيئا، ولا تشبه الشىء، وحاملا للقصدية، وهى الوسيط بين الوعى وموضوعه، ألا ينجم عن ذلك التأكيد على أنها (نمط معين من الوعى Acertain type of consciousness ، أى أنها فعل Act وليست شيئا، وهى وعى بشىء ما) . (٥٥)

وقد أوضح سارتر فى كتابه L'Imagination ما أسماه بالصراع ذهنى (الذى يجب اعلاءه من أجل تحرير أنفسنا من العادة التى رسخت فى أعماقنا، عادة اعتبار كل أنماط الوجود من نوع طبيعى Physical type) . (٥٦)

فسارتر يقر بوجود غير طبيعى، وجود عقلى، أو تخيلى، ولكن هذا الوجود والذى يمثل (الصورة) ألا يختلط هذا مع مجرد الوظيفة السيكلوجية، لقد فطن سارتر إلى ذلك، ولذا فانه يقتبس من هوسرل فقرة من أفكار Ideas والتى كتبها عن القنطور (٥٧) ، والتى تنتهى بما يأتى :

«القنطور ليس ذهنيا mental إنه لا يوجد لا فى النفس، ولا فى الوعى، ولا فى أى مكان آخر، إنه فى الحقيقة لا شىء، فهو محض تخيل، ويعلو على التخيل، فالخبرة اليومية للتخيل هى تخيل القنطور . وإلى هذا المدى فإن «القنطور» ذهنى، أو كخيال يتعلق بالخبرة نفسها .

ولكننا يجب أن نلزم الحذر من اختلاط هذه الخبرة اليومية للتخيل، بالخبرة التى يمكن تخيلها كالموضوع المتخيل (٥٨) .



ويعلق بيتر كاوس Peter caw على هذه الفقرة بقوله «ان هذه الفقرة شارحة ذلك أن «لاوجود القنطور أو الخيمرا Chimera»<sup>(٥٩)</sup> لايجعلنا نختزله إلى مجرد وظيفة سيكولوجية، وان كانت فرصة اللاوجود تضع أساس التكوينات السيكلوجية». (٦٠)

وبهذا فإن الصورة تختلف عن مجرد الوظيفة السيكلوجية حتى لو كانت صورة «للاوجود» فكلمة صورة والتي تشير إلى العلاقة بين الوعي والموضوع، ليست أيضا شيئا، ولكنها هي العنصر المنشئ للوعي وهي أحد الطرق التي يقصد Intend فيها الوعي الشئ وهذا الرأي يوضح في نفس الوقت الخلط حول الأشياء التي تسمى صورا، والمسماة رسومات (تصاویر) Paintaings، والصور الفوتوغرافية Photographs وما شابه ذلك . ذلك أنه لا يمكن أن تكون «في In» الوعي كما كان الأمر بالنسبة للرأي الكلاسيكي في الصور، لكن لا شئ يمنع وجودها مستخدمة الوعي كوسيط As a mediation في علاقتها القصدية فيما تشير إليه تماما كما في إستخدام الصورة العقلية الخالصة Pure mental image<sup>(٦١)</sup> للوعي، وان كان التمييز يبدو اوضح في الحياة العملية وقد يبدو للبعض أن تعبير الصورة العقلية تعبير مبهم وغامض، أو ملتبس<sup>(٦٢)</sup>

وعلى هذا فإننا يمكننا أن نجمل الخصائص الأساسية للصور عند سارتر فيما يلي :

(١) الصور قصدية، فهي صور لأشياء، ذلك أنني لكي أصف صورة «فإنني يجب أن أقرر ماذا تكون الصورة، إنها صورة للقديس بولس، أو صورة لمبنى من الطراز الإكليريكي، وليس عن طريق وصف الصورة ذاتها»<sup>(٦٣)</sup>

(٢) الصورة تتمثل للوعى مباشرة، «وتعطى كل ما لديها بسبيل واحد، عكس الادراك، فإننى يمكننى الحصول على المعلومات مما أراه» (٦٤) وهذا الادراك يتكون ببطء فإذا حاولت ادراك مكعب من المكعبات فعلى أن أعرف وجوهه وأضلاع وزواياه، وعلاقاته بما سواه من أشكال، ولكنى إذا وعيته عن طريق الصورة فإنه يتمثل فى الوعى مرة واحدة بصفاته الخارجية دون نظر إلى علاقته بما سواه، ودون استقصاء فى جلاء هذه الصفات. (فالصور التى أتصورها بالخيال لا تتعلم، بل تبدو كما هى منذ ظهورها. ويقتصر المرء على تصويره إياها على الصفات التى تهمة منها) (٦٥)

(٣) «الصورة تستتبع أن يكون موضوعها فى حكم المعدوم» (٦٦) «فبالرغم من أن هذه الصفة هى أساس الصفتين السابقتين، فإنها تحدد الاختلاف الجوهرى بين الصورة والمدرك Between Image and precepts (فالصورة تؤكد أن موضوعها مثل العدم An Neat) وهذا الاستعمال يساوى بين صور الموضوعات اللاموجودة Non-existent والموضوعات الغائبة، فمثلا «ما هو مشترك بين صورة بيتر Peter وصورة القنطور هو أن كلا منهما شكل من أشكال العدم»، بكلمات أخرى، فإنه بالنسبة للصورة لكى تكون صورة، يجب أن يكون مستحيلا أن يتم ادراكها، وهذه الصفة السالبة يجب أن تحوز عليها كل الصور، وهى قد تكون موجودة على نحوين :

عدم موضوع غير واقعى néatisation of an unreal object ، حيث أنه يكون غير موجود بالمرّة، أو عدم شىء غائب néatisation of an absent object حيث أنه يكون غير موجود هنا .

عندما أتذكر صورة «بيتر» فإنها لا تكون شبحاً «ليتر» المائل في ذهني بل إنها صورة «بيتر» (في طبيعته البدنية، «بيتر» الذي أستطيع أن أراه أو أسمع أو ألمسه، فقط إنني أدرك Realize، أنني لا ألمس «بيتر» هذا، فتخيلي له هو الدليل على عدم لمسه، وعدم رؤيته، ومن هذا الشعور فإنني أستطيع القول أن تخيلي يحوى عدماً محدداً A Certain neat (٦٧)

وربما كان في وسعنا، أثناء تخيلنا للصورة الخيالية، سواء كانت (عدم) شيء غير واقعي - القنطور - مثلاً، أو عدم شيء غائب - بيتر - أن نسلك كما لو كنا أمام موضوع حاضر، ومدرك لنا، «ولكن هذا السلوك موقوف باللحظات التي تتناسى فيها ما تنتجه الصورة» (٦٨) أي أن العدم جوهرى في الصورة.

(٤) الصورة تلقائية، فالتخيل كوعى تلقائى، يكون الصورة في مواجهة الشيء الذى لا يكون حاضراً، أو عدماً، والخيال على هذا الأساس، وارتكازاً على صفة القصدية، التي ذكرناها آنفاً - الصفة الأولى - للصورة ليس سلبياً فهو «فهو نتاج مقصود لا يسبق موضوعه المادى. وإنما يتحقق به ومعه» (٦٩)

(٥) إذا كنا في النقاط السابقة قد حددنا خصائص للصورة تتم في مواجهة الإدراك، فإننا هنا نحاول عن طريق المقارنة بين الصور والكلمات أن نخلو الصفات السابقة أكثر.

فيم تختلف الصور عن الكلمات ؟

يجيب على ذلك «مانصر A. R. Manser» في دراسته في مجلة الفلسفة، والتي أشرنا إليها من قبل في الهوامش، بأن الاختلاف الجوهرى بين



الصور والكلمات، هو أن الكلمات يمكن أن تلعب دورها في حضور الموضوع أو الشيء، ولكن الصورة ليست كذلك، فلا يمكننى أن أحصل على صورة لحجرتى بينما أنا أنظر إليها مهما كانت دقة واحكام ذاكرتى، وأيا كانت حيوية مخيلتى، فإنها لا يمكن بأى حال أن تنافس الأشياء الموجودة فعلا . ولكن ما خلا هذه الحقيقة، فإن هذين النوعين من الأشياء من وجهة نظر «سارتر» لا يختلفان جوهرياً (٧٠)

إذا كانت هذه خصائص الصورة، فتري ما هو التخيل ؟ خاصة إذا كنا قد علمنا - مما سبق - وأشرنا إلى أن التخيل هو القدرة على تكوين الصور الذهنية، أو المفاهيم الأخر. ما هو إذن، وما وظيفته، من وجهة نظر سارتر.

(٥) ما التخيل بالنسبة لـ «سارتر» وما هى وظيفته :

لقد رأى «سارتر» أن الفلاسفة وعلماء النفس قد خلطوا بين الادراك Preception والتخيل Imagination ، فكلاهما قد فهم على أنه حصول على صورة ما فى الذهن، والفرق الوحيد بينهما يكمن فى النشاط القوى الذى يقدم لادراكنا ولكن فى مواجهة هذا الرأى، أصر سارتر، على أن التخيل نشاط للوعى، للوعى التخيلى، وأن الموضوع الواقع عليه هذا النشاط القصدى ليس مما ينفصل عن المحتوى السيكلوجى، ولكن ذات الشخص أو الشخص نفسه هو الذى نقول أن لديه صورة ما . التخيل، باختصار، هو نوع من تعاقب أنماط الوعى، يرسل لنفس الموضوعات كوعى مدرك، ولكن - وهذه النقطة هامة جداً فى فلسفة «سارتر» - بالنسبة لهذه الموضوعات، كما لم تكن موجودة، على الأقل فى وقت تخيلها، ففى مواجهة العالم يقف الوعى الانسانى خلال التمثيل وتعاقب حالات اللاواقعى Unreal على الموضوع» (٧١)

وبناء على ذلك، وكما سبق أن حددنا أن الصورة - لدى «سارتر»  
يتجهها التخيل في حالات لا وجود الموضوع، سواء كان ذلك «عدمًا» له أو  
«غيابًا» فإن التخيل هو نوع من الوعي بموضوع «غائب» أو «عدم».

والتخيل كما يرى «سارتر» «يتركب من ثلاث عناصر، فهناك الفعل  
Act والموضوع Object والمحتوى التمثيلي للموضوع - a content representa-  
tive of an object. والفعل، هو فعل التفكير في الموضوع» (٧٢) أى هو  
تفكيرى فى موضوع ما، وليكن المقعد مثلاً : «أما الموضوع فهو المقعد The  
chair أو أى شىء يمكن أن نفكر فيه، - والمحتوى هو أى شىء Any thing  
والذى يحضر فى الذهن كموضوع للقصد، ولكن بحيث يكون محض  
تمثيل للشىء المفكر فيه» (٧٣) ولكن ألا نشعر أحياناً بأن موضوع الوعي لديه  
خواص المقعد؟

بمعنى آخر، ألا نشعر أحياناً بأن التخيل يملك سمات المدرك ؟

لكى يتضح لك، فإننا نرى أن «سارتر» يناقش طبيعة موضوع الوعي،  
والطريقة التى يحدد بها فيرى أن «تمثيل هذا المحتوى العقلى يتركب من ثلاثة  
أشياء : فهناك المعرفة المتخيلة، حيث يبدو منها أنه عندما يتخيل شخص ما  
شيئاً، فإنه يتخيله فى كل تفاصيله المتعينة Concerte، وهناك المؤثر أو التأثير  
الذى ينصب عليه التخيل أثناء انفعالاتنا، كما يحدث أن صورة - على سبيل  
المثال - لموضوع مكروه تلتقى بالمشاعر الموافقة معها وثالثاً : هناك الاحساس  
الخارجى، والاحساس غير الضرورى الخاص بالعضلات والمصاحب  
للصورة» (٧٤).

ولكن إذا كان هذا المحتوى العقلى، يتركب من المعرفة المتخيلة والمؤثر

والاحساس، ألا يشير هذا إلى علاقة ما بين الادراك الحسى والتخيل؟

لقد رأى سارتر «أن الذهن يملك قدرة تصور، أو تخيل ما لا وجود له. ولكن ذلك مشروط بأن لا يمتصه الواقع المحيط به، فلكى يستطيع العقل التفكير بطريقة الصور يجب أن يكون قادراً على نزع نفسه من موقفه الحاضر. فالعقل العاجز عن التخيل هو عقل التصق بما هو موجود (Glued down to what exist), (Engluee dans l'existant) لكن إذا كنا جميعاً قادرين على التخيل، إذن يجب أن نكون، بكل معانى الكلمة، أحراراً، فعقلنا لم تبتله الرمال المتحركة، ولا غاص (Bogged down) (embourbee) فى الواقع» (٧٥)

ومع أن التخيل - فى رأى سارتر - هو يتجاوز للواقع، وتحرر من لزوجته، إلا أنه أيضاً ليس مجرد نوع من التفكير، أو كنظير لكيفية عقلية تدعى بالصور، فقد لفظت كل التعريفات من ذلك النوع، «وأعيد تعريفه ثانية كنمط mode للوعى بموضوع ما، سواء كان موجوداً، أو لا وجوداً» (٧٦)

بمعنى أنه كان موجوداً ولكنه غائب، أو هو لا وجود، أو عدم .

والعدم ضرورى جداً للموضوع التخيل لتمييزه عن موضوع الادراك، فالعدم أساس الحرية، تلك الحرية الضرورية والمصاحبة للتخيل، وموضوعات التخيل هي بالضرورة لا واقعية Unreal، كما «أن قدرة الانسان على التخيل، هي بالقطع وثيقة الصلة بقدرته على الاختيار Choice» (٧٧)

أما فى مجال التميز بين التفكير والتخيل، فإننا نرى - هنا - أن «سارتر» يؤكد على أن «التفكير جنس، بينما التخيل نوع من هذا الجنس والذى نستطيع التعرف عليه من سماته المدركة Thinking is the genus, and



imagining is a species of this genus which we can recognize by  
perceptible features (٧٨)

وإذا كان «سارتر» قد رأى أن التخيل بمثابة نشاط للوعى التخيلي، وأنه قصدي، وفي مواجهة الادراك وربط بينه وبين الحرية، فإن «جاستون باشلار Gaston Bachelard» قد ربط هو الآخر بين الحرية والتخيل ووصف التخيل بالاستقلالية، «فالصورة الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مختلفة عن واقعية الادراك، فاستقلالية التخيل هي هدفه» (٧٩)

كما رأى أيضاً أن التخيل ملكة ابداعية للعقل، كمقابل للصدور البسيط عن الادراك (٨٠) وهو ليس مجرد ملكة لصياغة الصور، وإنما هو بالأحرى «ملكة لتحريرنا من الصور الأولى (أى الماثلة فى الادراك)» (٨١)

وبهذا فإنهما يلتقيان فى ربطهما بين التخيل والحرية، واستقلال التخيل عن الادراك، وهذا اللقاء يمثل اللقاء بين الاتجاه الفينومينولوجى (باشلار) والاتجاه الوجودى القائم أيضاً على أساس فينومينولوجى (سارتر)، وإن كان «باشلار» يؤكد على أن «التخيل قوة أولية نشأت من تفرّد الوجود التخيلى» (٨٢)، والصور الناتجة عن التخيل يجب أن تكون مخالفة لتلك الناتجة عن الادراك، فإن «سارتر» يحتفظ بوجود صلة ما بين التخيل والادراك الحسى، وإن كان فى نفس الوقت يتميز عنه تمام التميز. «وتقرير هذه الحقيقة هام بالنسبة لموضوعات الفن. ان قوة الفنان تكمن فى خياله» (٨٣).

وبناءً على هذا فإن «سارتر» قد وضع الأساس الضرورى للتخيل على أسس فينومينولوجية مستفيداً من «هوسرل»، وإن كان قد وجه إليه بعض النقد.

وهكذا إذا كنا قد قدمنا الخطوط العريضة للتخيل وللصورة عند «سارتر» فإنه من الضروري أن نتقدم - كما تقدم «سارتر» نفسه، وقد كان هذا ضرورياً بالنسبة له، كما هو ضروري بالنسبة لنا إلى دراسة العلاقة بين هذا كله، وبين المشكلات الجمالية المباشرة والشائعة في الفن. وهو ما سوف نقدمه في الصفحات التالية .

## ثانيا موضوع التخيل

### (١) الموضوع الجمالى:

يكتب سارتر فى المتخيل والذي ترجم إلى الانجليزية تحت عنوان سيكولوجية التخيل «فى التعليقات الآتية، التى تختص أساسا بالشكل الوجودى لعمل الفن، سوف نحاول ان نضع الصيغة الخاصة بالقانون الذى يحدد ان مجال الفن هو اللاواقعى Unreal» (٨٤).

فالموضوع الجمالى لدى «سارتر» موضوع (متخيل)، فهو لا يوجد، ولا يمكن التعامل معه إلا على أساس من فعل الوعى التخيلى. «فإذا اتخذنا لوحة تشارلز الثامن Charles VIII كمثال لنا فاننا نفهم بداية أن «تشارلز الثامن كان موضوعاً، ولكنه - بوضوح - ليس الموضوع كما صور فى اللوحة التى هى موضوع واقعى Real فى التصوير» (٨٥) ذلك أن «الصورة تظهر فى اللحظة التى عندها يكابد الوعى تغيراً جذرياً، حيث ينتفى فيه العالم ويصير متخيلاً» (٨٦).

وعلى هذا الأساس، فإن نفهم «تشارلز الثامن كصورة An an image موضوعة فى لوحة فى حالة تضاييف «مع عمل قصدية الوعى التخيلى. حينئذ فإن «تشارلز الثامن» الذى يعتبر غير واقعى، هكذا يبدو فى اللوحة، هو بالدقة موضوع فهمنا الجمالى، (فهو الذى حركنا، وهو الذى صور بذكاء وقدرة، ودقة) وقد مضينا للتعرف عليه فى اللوحة، ذلك أن الموضوع الجمالى هو شىء لا واقعى The Esthetic object is something unreal» (٨٧).

فعمل الفن «هو اللاواقعى، أنه ينفى Negate الواقع ويجعله متعالياً،



ليس بالنسبة لتعالى بعض الصور الواقعية أو الماهيات Essences ولكن بالنسبة لما هو غائب، ونقطة التماس بين الموضوع الواقعي والموضوع الجمالي هي المادة التي تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعي والتخيلي « (٨٨) ولكن إذا كان الموضوع الجمالي لدى «سارتر» هو التخيلي أو اللاواقعي، فهل يعنى ذلك أن كل موضوع لا واقعي أو تخيلي يصبح موضوعاً جمالياً؟

لقد أوضح سارتر أن الموضوع الجمالي لا يتبدى أمامنا إلا حين نكون في حضرة العمل الفني، و«الموضوع الجمالي الذي هو صميم العمل الفني يتضمن بداخله عنصران، فهو (شيء) أى حقيقة عينية حاضرة أمامنا، وهي الأصباغ في اللوحة والأنغام في السيمفونية أو الأحجار في الكاتدرائية، وعنصر آخر لا واقعي هو المعنى، وهو عنصر مفارق متعال يفلت من أيدينا بالضرورة ويعزّ على كل ادراك حسي» (٨٩)

وهذا يوضح أيضاً أن بالعمل الفني ما يمكن ادراكه حسيّاً «المدرّك»، وما يعز على الادراك «المتخيل».

ويتضح أيضاً أنه يوجد لكل موضوع جمالي، تخيلي، (معادل حسي) مدرّك، هو الذي يحدث الاثارة لدى الذهن، وكذلك لا بد من وجود صياغة ما، للعلاقة بينهما (أى المدرّك والمتخيل)، وإذا كان هناك فرق جوهري بين الصور والمدرّكات الحسية، فإنه مع ذلك «تتشرك الصور في بعض الأمور مع المدركات الحسية» (٩٠)

ولكن «سارتر» قد حذر من الخلط بين الموضوع الواقعي والموضوع التخيلي، موضحاً أن الواقعي، هو ذلك الشيء الذي «لا يمكن أن نفشل في ملاحظته وهو عبارة عن محصلات ضربات الفرشاة، ومادة اللوحة وانتشار

الألوان، ولكن هذا ليس من مكونات الموضوع الجمالى، فما هو جميل Beautiful هو ذلك الشيء الذى لا يمكن فحصه كادراك، ووفقاً لطبيعته الخاصة فإنه يوجد خارج العالم is out of the world (٩١)

فالجمال قيمة لا يمكن أن تطلق إلا على ما هو متخيل، والتخيلى يظهر المعنى الضمنى لما هو واقعى، وهذه هى العلاقة التى تربط بين ما هو واقعى، وما هو تخيلى.

فإذا «كان النفى مبدءاً غير مشروط لكل ما هو متخيل إذن فإنه لا يمكن أن يدرك ذاته - فى، وعبر - فعل التخيل، والانسان لا يمكن أن يتخيل ما ينفيه. وحقيقة أن موضوع النفى، لا يمكن أن يكون واقعياً لأن هذا يعنى أن الانسان ينكره، بل وأكثر من ذلك لا يمكن أن يكون لا شيء Nothing، لأنه بدقة، لا يمكن للانسان أن ينكر أو ينفى إلا شيئاً، وهكذا فإن موضوع النفى يجب أن يوضع فى مكان المتخيل» (٩٢).

وبهذا يربط «سارتر» بين النص والتخيل، ويفرق بين المدرك والمتخيل.

ومن الجدير بالذكر، أن العلاقة بين الإدراك والتخيل، علاقة وثيقة، فقد ذكر «سارتر» أن الصورة هى نتاج الوعى التخيلى، وهى نتاج قصدى، كما أنها أيضاً صورة لشيء، وهو بهذا ربط بين التخيلى، وبين المدرك، والعمل الفنى كله مجاله الخيال، أى مادته وموضوعه من الطبيعية ولكن بعد تخيلها أى فرضها غير موجودة، أو موجودة فى مكان آخر» (٩٣)

والعمل الفنى إما أن يعبر عن عدم أو عن شيء غائب، «وهدف الفنان هو تركيب مجموعة الألوان الواقعية التى تجعل ظهور اللاواقع ممكناً» (٩٤).

ولكى يوضح لنا «سارتر» هذه الفكرة فإنه يكتب : «إن بعض الألوان

الحمراء التى يقدمها «ماتيس Matisse» (٩٥). مثلاً تمنح كل من يشاهدها احساساً بالمتعة ، ولكننا لا نفهم هذا الاحساس بالمتعة إذا فكرنا فى عزلة كما لو كان قد أوقظ مثلاً بواسطة طبيعة اللون - وليس شيئاً جمالياً - إنه ببساطة، ودون مواربة، هو لذة الاحساس. ولكن عندما ندرك اللون الأحمر فى الرسم فإنه (أى الاحساس باللذة) بالرغم من كل شيء كجزء من كل لا واقعى Unreal وهو - فى هذا الكل - الجميل» (٩٦)

فلا وجود للون صرف ، ولكن لابد أن يكون اللون لوناً لورق، أو غطاء نضد، أو أى شيء آخر ، واختيار المادة التى يضع الفنان عليها او فيها اللون الأحمر، إنما يأتى نتيجة لعلاقة حساسة مع الخامات، «فإذا ما اختار «ماتيس» القماش، وليس قطعة الورق الجاف المصقول، فذلك بسبب الخليط المترف «الشهوانى» للون ، والكثافة والملمس الخاصين بالصوف، وتبعاً لذلك فإن الأحمر يمكن أن يستمتع به فقط (كأحمر الغطاء) ، وهكذا فهو (لاواقعى)، ويمكن أن يفقد حدته مع اللون الأخضر للحائط» (٩٧).

وهكذا يربط «سارتر» بين المادة التى تستخدم فى انتاج اللوحة، وبين جماليات اللوحة، «فتوجد علاقة بين اللاواقعى، وبين الألوان والأشكال التى يتخذها ما هو واقعى Real» (٩٨) فما نراه فى اللوحة لديه عمق Depth وكثافة Density ومادية، ولهذه الأشياء علاقات تمتد إلى كل شيء، وهى إذ تعتبر أشياء، فإنها «وبنفس المقياس الذى تعتبر به أشياء تكون لا واقعية In the measure in which they are things that they are unreal» (٩٩)

فالموضوع الجمالى إذن يختلف عن مادة العمل الفنى. وإذا كان كل عمل فنى ينطوى على موضوع ومادة، فإن مادته هذه انما تتشكل من

الأصباغ والقماش فى اللوحة، والأحجار فى الكاتدرائية، أو الكلمات والحركات التى يقوم بها الممثل، وهذه المادة، هى التى يقوم الفنان بتركيبها كى يعبر عما هو لا واقعى، أى أنها وسيلة للتعبير عن الموضوع الجمالى.

«فلاستمتاع الجمالى واقعى، ولكنه لا يفهم بذاته كما لو كان ناتجاً عن اللون الواقعى. إنه فقط طريقة لتوقع الموضوع اللاواقعى، وأبعد من أن يوجد بشكل مباشر فى الرسم الواقعى. انه يساعد على تكوين الموضوع التخيلى عبر اللوحات الواقعية، وهذا هو منبع رأى الذائع الصيت القائل بخلو الفن من الهدف وهو السبب فى أن «كانت Kant» كان بوسعه القول بأنه لا وجود لمادة سواء فى موضوع الجمال كجميل، أو لم يكن موضوعاً واقعياً، والسبب فى أن «شوبنهاور Schopenhauer» كان بوسعه أن يتحدث عن نوع من تعليق الارادة Suspension of will، ولم يحدث هذا نتيجة لطرق غامضة فى فهم ما هو واقعى، والذى يمكننا استعماله بوعى. وإنما ما حدث هو أن الموضوع الجمالى شكّل وفهم بواسطة الوعى التخيلى الذى وضعه «لا واقعى» (١٠٠)

وبهذا يتضح أن الابداع الفنى لدى «سارتر» ليس بالفرق فى الواقع والاستسلام له، بل انه لا يعتبر ما يحاكى الواقع فناً على الاطلاق وهو يلتقى هنا مع نيقولاى برديائيف N. Berdyaev إذ يرى أن «الابداع الفنى، وأى نشاط ابداعى آخر، إنما يأتى من هذا القهر للحياة، والتغلب عليها، وعلى عيانياتها، فالفن انتصار على العالم المعطى» (١٠١) والفن ابداع للعالم، وبهذا فهو يختلف عن ادراك العالم.



## (٢) جميع الفنون لا واقعية:

وإذا كان «سارتر» - في عرضنا السابق لوجهة نظره في الفن، كان يضرب المثل بالرسم (عند الحديث عن الفن) فإنه يؤكد أن نظريته تنطبق على الفنون الأخرى، فقد كتب:

«وما يتضح لنا في التو هو أن ما لدينا عن فن الرسم على استعداد تام للانطباق على فن القصة والشعر، Poetry والدrama أيضا، فمن الواضح بذاته أن الروائي، والشاعر، والدرامي Dramatist، ينشئون موضوعاً لا واقعياً باستخدام التشابه اللفظي، وبالمثل يكون الممثل The Actor الذي يمثل دور «هاملت Hamlet» مستخدماً ذاته، وكل جسده كشبيه للشخص المتخيل Imaginary person (١٠٢)

فالشاعر، والروائي، والكاتب المسرحي، والممثل، جميعهم في رأي «سارتر» ينشئون موضوعاً «لاواقعياً» وبالتالي فالفن لديهم - هو اللا واقعي، مثلهم في ذلك مثل المصور (الرسام)، والموسيقي.

ولكن قد يعترض البعض على رأي «سارتر» بصفة خاصة (في اعتبار الممثل مبدعاً) لشيء غير واقعي - وبالتالي (الفن). فقد يرى البعض أن الممثل لا يعتقد في الشخصية التي يمثلها، وآخرون يرون أن الممثل يعتبر محققاً بطريقة ما في الدور الذي يقوم به، ويرد «سارتر» على الرأيين، قائلاً: «بالنسبة لنا هذان الرأيان ليسا متضادين معاً إذا كان المقصود بالاعتقاد belief أن الممثل لا يعتبر نفسه حقيقة (هاملت) ولكن هذا لا يعني أنه لم يحشد كل قواه لكي يجعل «هاملت» حقيقياً. فهو قد استخدم جميع أحاسيسه، وقواه، وجميع حركاته، وإيماءاته لكي ينبئ عن مشاعره التي

توحى بـ (هاملت) ، وليس بهذا الفعل ، فإنه قد أخذ الواقع بعيداً عنهم ، وقد عاش بشكل كامل بطريقة لا واقعية . He lives completely in an unreal way وإذا ما حدث على الأقل أنه فى الحقيقة قد بكى خلال تمثيلة للدور ، ودموعه ، إذا هو نفسه اختبرها ، أو النظارة ؛ فكانت كدموع «هاملت» ، تلك التى تشبه الدموع اللاواقعية ، فالتحول الذى حدث هنا يشبه ما قد ناقشناه فى الحلم فالممثل قد أخذ بالموقف ، والهـم بواسطة اللاواقعى ، فليست الشخصية هى التى أصبحت واقعية لتجسدها فى الممثل ، بل الممثل هو الذى صار غير واقعى فى شخصيته It is not character who becomes real in the actor, it is the actor who becomes unreal in his character (١٠٣)

ووفقاً لرأى «سارتر» فالصورة الأدبية من ابداع الخيال ، ولا فرق بين «الشعر» وبين فنون الأدب الأخرى ، ولا بين هذه جميعاً وبين الفنون التشكيلية ، والموسيقى .

فالصورة الأدبية كلية كانت أو جزئية مصدرها الخيال ، وهو وحده مصدر الجمال . ومسلك المرء فيه مختلف عن مسلكه الواقعى أمام الأشياء - فى - الوجود .

وكل ما يجرى فى عالم الخيال لا يمس الحقيقة فى جوهرها الواقعى النفعى الذى هو غير جميل فى طبيعته . وهنا يلتقى «سارتر» بـ «كانت» فى التفرقة بين الجمال والنفع وبين الجمال والخير أو الحق (١٠٤)

بل وقد اضاف إلى الممثل قدرة ابداعية أيضاً على أساس أن الممثل أصبح لا واقعياً فى شخصيته والفنان ليس إلا أشبه بمتأمل فى العمل الفنى ، والجمال لا يأتى إلا عن طريق الانقلات والهروب من الواقع ، فعندما يأتى

السيمفونية أو أى موضوع فنى آخر إلى نهايته فإن العقل يعود مرة أخرى من عالم الخيالى ليصير أكثر التصاقا بالعالم الواقعى وقد علق «سارتر» على هذا «بأن لا شىء أكثر من ذلك نكون فى حاجة إليه Nothing more is needed» (١٠٥).

ويتساءل سارتر: «ألا توجد الفنون حيث تكون موضوعاتها هروبا من الواقعى؟ وماذا تمثل الكاتدرائية Cathedral، هل تعنى شيئا أكثر من الحجر الذى يتسلط على قمم المنازل المحيطة بها؟ هل هناك ما هو (لاواقعى) فيها وماذا تكون السيمفونية السابعة لـ (بيتهوفن) Bethoven؟ ثم يجيب قائلا «إنها شىء ما قد وجد قبلى، واستمر. ومن الطبيعى فاننا لسنا بحاجة إلى توضيح أن ذلك الشىء تركيب كلى، والذى يتركب من ايقاعات، بل من نظام من الأفكار ولكن هذا الشىء هل هو واقعى؟ أم لا واقعى؟» (١٠٦).

ويحاول «سارتر» أن يصل فى هذا الأمر إلى نتيجة (١٠٧)، فيرى أن السيمفونية السابعة التى تستمع إليها لا توجد فى زمان Does not exist in time لأننى فى وسعى أن استمع إليها معزوفة فى أى زمن، اليوم، أو غداً أو بعد ذلك، وعندما يستمع الناس إلى السيمفونية، فهم إما أن يغمضوا أعينهم، وهم فى هذه الحالة يستمعون إلى الأصوات النقية Pure sounds فقط، بينما البعض الآخر يرون القائد (المايسترو) Conductor وهم لا يعبأون به، وهو ما يسمى التأمل مع افتتان اضافى هى Auxillary fancinating، ولذا فهم (المجموعتان) يواجهون السيمفونية السابعة دون فهم شىء عنها، فالأحداث لا تهمهم كأحداث تاريخية، وواقعية، وتعاقب الأفكار يبدو كتعاقب مطلق وليس كتعاقب واقعى. فهى ليست واقعية مجال، «إنها تحدث بذاتها كشىء غائب، أو كوجود لا يمكن الوصول إليه It occurs by its self, but as absent being out of reach فليس فى وسعى أن أقوم بشىء تجاهها، كأن

اغير من نغماتها الخاصة أو ابطىء قليلا من حركتها. ولكنها تعتمد على  
الواقعى بسبب ظهورها. ذلك أن القائد (المايسترو) لم يغم عليه، والحريق لم  
ينشب فى الصالة حتى الأداء، ومن ذلك فإنه بوسعنا أن نقول أن السيمفونية  
السابعة لم تأت إلى نهايتها « (١٠٨).

إذن يعتمد هذا اللاواقعى، على ما هو واقعى «فى الحالة التى استمع  
فيها إلى |السيمفونية |فانها لا تكون هنا It is not here، بين هذه الجدران أو  
على أطراف أقواس الفيولينا Violin» (١٠٩) وهى ليست إلا خارج الزمان،  
وخارج الواقع، خارج الوجود «فأنا لا استمع اليها بشكل واقعى، وإنما انصت  
اليها فى الخيلة، ومن هنا فاننا نصل إلى تفسير للصعوبة التى نواجهها دائماً  
من العبور من عالم المسرحى أو الموسيقى إلى عالم آخر بل هو محض العبور  
من وضع تخيلى Imaginative إلى وضع يماثل الواقع. فالتأمل الجمالى  
Esthetic contemplation هو عبارة عن حلم مقنع، والعبور إلى الواقعى هو  
الاستيقاظ الفعلى. وغالباً ما نتحدث عن خداع الخبرة، عندما نعود إلى الواقع.  
ولكن هذا لا يفسر أن هذا الخلط موجود أيضاً بعد الحصول على شهادة  
الفرق الواقعى الصارمة، والتى منها نجد أن الواقع يختبر كنوع من التوازن. هذا  
الخلط هو ببساطة خلط الحالم فى حالة اليقظة. فالدخول فى الوعى  
والانغماس فى العالم التخيلى يحرر فجأة بسبب النهاية غير المتوقعة للعزف،  
ونصبح دفعة واحدة وتبقى الصلة بالوجود الواقعى» (١١٠)

إن «سارتر» إذ يقرر بأن الموضوع الجمالى (لا واقعى)، إلا أنه أيضاً  
يجده ذا صلة وثيقة بما هو واقعى، فالسيمفونية شىء Thing وهى تتحدد بما  
يقوم به العازفون، والقائد (المايسترو)، وما إلى ذلك، ولكن ما نستمتع به هو  
اللا واقعى، هو من صنع الخيلة، وهكذا فالصلة قائمة بين الواقعى، واللا



واقعي ، إذا يعتمد أحدهما على الآخر. ويشبه الانصات إلى السيمفونية (الاستمتاع بالموسيقى) موقف الحالم ولكن هل يمكننا القول بأن كل حلم هو نوع من الفن، أو هل كل حالم فنان ؟ أو «إذا كان الموضوع الجمالي لا واقعي، فهل كل ما هو لا واقعي يمكن أن يكون موضوعاً جمالياً؟» (١١١)

إن «سارتر» عندما يؤكد على لا واقعية الموضوع الجمالي، فإنه لا يوافق مطلقاً بأن كل حلم يقظة Réverie هو صورة من صورة الابداع الفني أو هو في حد ذاته (موضوع جمالي)، فإن الموضوع الجمالي - في رأيه - «يمكن أن يتجلى أمام أنظارنا اللهم إلا حين يكون بحضور العمل الفني» (١١٢)

وقد رأى «سارتر» «أن الموضوع الجمالي، بالاضافة إلى كونه لا واقعياً، فهو أيضاً متناقضاً، إذ كتب في عام ١٩٣٨ «إن عالم «دوس باسوس Dos Passos» مثل عالم «فوكنر Faulkner»، و«كافكا Kafka»، و«استندال Standal» عالم مستحيل بسبب كونه متناقض Contradictory ولكن في تناقضه هذا يكمن جماله، فالجمال عبارة عن تناقض مستتر - Veiled contradiction» (١١٣)

(٣٢) علاقة رأى «سارتر» بأراء بعض الفلاسفة السابقين:

وإذا كان «سارتر» قد رأى أن موضوع الفن هو (اللاواقعي) وأن ما هو جميل يجب ألا يكون واقعياً. فإنه بهذا يلتقي مع «كانت Kant» الذي يرى أن «الجميل موضوعه متعة لا غاية لها، ولا علاقة له بالمنفعة الحسية» (١١٤).

وكذلك رأيه في أن «الجميل هو ذلك المفهوم الذي يتحدد كموضوع لاقتناع عام، وكموضوع بلا غاية. فكل شخص يعي جيداً ما يريد، وهذا ما

يتضح فى حكمه الجمالى، ويجعل امكانية وجود أرض مشتركة بين كل الناس فى حكمها الجمالى أمراً مقبولا « (١١٥) عندما يصبح الفن بلا غاية. ولكنه فى نفس الوقت اختلف إلى حد ما مع «هيجل» الذى رأى أن «الفن لا يستطيع أن يكون له وجود واقعى خالص، وثانياً : أنه لا يوجد بحال من الأحوال جمال صورى محض » (١١٦) حيث يقف الفن وسطاً بين الوجود الصورى المحض والوجود الواقعى ، وقد أدخل هيجل «الفن ضمن موضوعات الفكر المطلق، شأنه فى ذلك شأن الدين والفلسفة، ولكن هذا لم يمنع «هيجل من النظر إلى الفن بوصفه أقل درجة من الفكر» (١١٧).

وإذا كان سارتر قد اختلف مع هيجل حين جعل سارتر الفن لا واقعياً . إلا أنه فى نفس الوقت قد اقترب منه حين جعل الصورة صورة لشيء ما (١١٨). وإن كان هذا الشيء الذى لدى سارتر متخيلاً أو غائباً . وقد اتفق معه أيضاً فى رفض مبدأ التقليد أو المحاكاة .

وقد التقى سارتر مع (بند تو كروتشه B. Croce) فرأى الأخير أن الفن ليس فعلاً نفعياً، وأنه ضرب من التأمل. وإن كان سارتر لم يقره أنه (حدس) وأن الفنان «يعبر عن حالة نفسية فردية أو حدس ذاتى خاص» (١١٩)

وإن كان «كروتشه» نفسه قد قرر أيضاً «أن ثمة تواصلاً- Communica- tion يتحقق بيننا وبين الفنانين عبر تلك الأعمال الفنية التى عبروا فيها عن أنفسهم» (١٢٠) هذا الأمر الذى لم يناقشه «سارتر» هنا وإنما سوف يناقشه عندما يبدأ فى طرح مفهوم الالتزام والمشكلات الأخرى فى «ما الأدب؟» والكتب التالية له .

#### (٤) المدرك والمتخيل:

إذا كان الفن لا واقعياً ، والصورة ، هي صورة لشيء ما ، فما هي العلاقة إذاً بين المدرك والمتخيل :

لقد أقام «سارتر» - كما أوضحنا فيما سبق - تعارضاً بين التخيل والادراك الحسى ، ولكنه فى نفس الوقت اشار إلى أن الصورة ، هي صورة لشيء ما ، فالخيلة «تفترض الادراك الحسى ، وإن كان من شأنها - فى نفس الآن - أن ترفضه أو تنكره ، ويضرب سارتر لنا مثلاً فيقول : إن السيمفونية السابعة هي بالتأكيد شيء (لا واقعى) ولكن هذا اللاواقعى لا يمكن أن يتمثل أمامى ، اللهم إلا إذا وجدت فى إحدى صالات العزف الموسيقى وكانت أذناى منفتحين لسماع الأنغام الموسيقية. ولكن كان المتخيل هو بمثابة سلب أو نفى ، مدرك حسى إلا أن المدرك هو الوساطة أو الارادة المساعدة لقيام المتخيل وتحديدده » (١٢١) وإذا كان المتخيل يفترض المدرك. فذلك لأن الموضوع الجمالى لا يتبدى أمامنا إلا حين نكون أمام العمل الفنى (١٢٢) ، والعلاقة بين المدرك والمتخيل علاقة وثيقة ذلك أن «المصور حين يرسم لوحة ، فإنه لا يحقق صورته الذهنية فى صميم هذه اللوحة ، بل كل ما هنالك أنه يقدم لنا معادلاً حسيّاً يستطيع معه كل شخص أن يكون لنفسه تلك الصورة بشرط أن يدرك ذلك المظهر المادى ، وتبعاً لذلك فلا بد من تصور اللوحة باعتبارها مجرد شيء مادى يسرى فيه بين الحين والآخر - أعنى كلما وقف منه المتأمل موقف المتخيل - عنصر لا واقعى هو على وجه التحديد ذلك الموضوع الذى اريد تصويره» (١٢٣)

وكل فن يتضمن موضوعاً هو الموضوع الجماعى ما دام هذا الفن

ينطوى على تعبير . وهذا الموضوع يختلف عن مادة العمل الفنى التى يمكن أن نكون الأصباغ أو القماش فى اللوحة ، أو الحجارة التى تبنى منها الكاتدرائية أو الأقوال والحركات التى يقوم بها الممثل ، فهذه المادة هى الوسائل التى يتوسل بها المصور مثلاً لتحقيق صورته الذهنية . إنه يقدم بواسطتها المعامل الحسى لصورته المتخيلة (١٢٤)

وإذا كان الفن هو الانسلاخ من الواقع ، والموضوع الجمالى ، موضوع الفن ، يفترض ضرورة المدرك ، أو الواقعى ، فما هو إذن محتوى Content هذا الفن ؟

يرى «سارتر» أن «محتوى العمل الفنى يرتكز على الحرية» «وليس الحرية السياسية وحدها، بل كل أشكال الحرية، أو إن شئنا الدقة ، فعل التحرر مما هو خارج وما هو داخل على السواء» (١٢٥)

والعمل الفنى هو نداء موجه إلى حرية القارئ - فى حالة إذا كان العمل الفنى هو الكتابة - وما يعرضه الفنان فى لوحاته ، أو ما يقدمه فى موسيقاه ، إلى المتلقى إنما هو الفرد نفسه وهو يمارس تحرره . (١٢٦)

وكذلك الفن ابداع ، وابتكار ، وخلق ، والفنان يبدع نظراً لحاجته إلى الشعور بأنه ضرورى فى هذا العالم (١٢٧).

ولكن ، إذا كان محتوى العمل الفنى هو الحرية ، فهل هناك علاقة ما بين الشكل والحرية ؟

لقد ربط «سارتر» بين الوعى والعزم والحرية والخيال ، سواء فى دراساته السيكلوجية أو الجمالية ، كما رأى أن الحرية هى امكانية الشخصية فى العمل الفنى وهى تتضح فى الفعل ، لكنها أيضاً هى ذلك المنفذ الذى يلج



منه جمال العمل الفنى، حيث أن الحرية تتجاوز هذا العالم ، ومن ثم ينفذ  
شيء غير حقيقى (١٢٨) إلى مادة العمل الفنى.

إذ أن الفعل التخيلى هو فعل يقوم فى آن واحد بعملية بناء وعزل  
وتعديم (١٢٩)

ولقد اوضح «سارتر» بأن «التحليل النقدى للظروف التى تجعل التخيل  
ممكناً تفضى بنا إلى الاكتشافات التالية : لكى يمكن أن تتخيل يجب أن يكون  
الوعى حراً من كل واقع نوعى، وهذه الحرية يجب أن تكون قادرة على تحرير  
نفسها بأنها لا وجود - فى - العالم ، وهو فى الوقت نفسه الكون، وإننا فى  
العالم. الموقف العينى للوعى - فى - العالم يجب أن يفيد فى كل لحظة  
كدافع مغر لبناء اللا واقع» (١٣٠)

والحرية إذن ليست فى المحتوى، ولكنها أيضاً تشمل الشكل.

ولكى يوضح «سارتر» العلاقة بين الموضوع، والطريقة التى يتم بها التعبير  
عنه، يضرب لنا مثلاً بالكتابة فيكتب «وبالاختصار تنحصر المسألة فى تحديد  
موضوع الكتابة: أهو الفراشة مثلاً أم حالة اليهود، وعندما يتحدد الموضوع تأتى  
بعد ذلك طريقة الكتابة عنه. وغالباً ما يسير الأمران جنباً إلى جنب ، ولكن ،  
لايسبق الثانى الأول بحال لدى كبار الكتاب» (١٣١)

ويؤكد «سارتر» أيضاً على أهمية الأسلوب فى العمل الأدبى ، وأهمية  
الصياغة ، وإن كان لم يضع نموذجاً معيناً أو شروطاً خاصة لذلك ، فليس هناك  
ما يمكن أن يقال سلفاً عن الصياغة، «فليخترع من شاء ما شاء من قوالب  
الصياغة، وللآخرين أن يحكموا عليها بعد ذلك ، حقاً قد تستدعى بعض  
الموضوعات أنواعاً من الأسلوب، ولكنها لا تفرضها فرضاً ، وليس منها ما

يتنظم سلفاً خارج نطاق الفن الأدبي « (١٣٢)

فـ «سارتر» يرى أن المحتوى هو الأساس ، ويسبق دائماً الشكل  
يتكون من الصياغة والأسلوب ، أو الخامات والألوان ... وغيرها. وإن كان ما  
يحدث في الغالب هو نمو الشكل مع تنامي المضمون (المحتوى).

والمضمون هو الذي يحدد الشكل ، في رأيه ، ويمكن أن يفترض  
المضمون (المحتوى) المحدد شكلاً محدداً وإن كان هذا ليس تحديداً صارماً.

لقد أقام «سارتر» منذ البداية تعارضاً بين الإدراك، والتخيل، ثم جعل الأول شرط الثاني، ولكن على أساس أنه مجرد معادل حسي له، فالأساس هو التخيل، والمدرّك أو الشكل ليس إلا وسيلة يتوصل بها الفنان إلى المتلقى. ولكننا نرى أن جعل العلاقة بهذا الشكل العرضي (وسيلة) فقط، إنما يؤكد على تجاوز من «سارتر»، بينما حقيقة هذه العلاقة تنبئ عن صلة ضرورية بينهما. لأننا إذا ضربنا مثلاً باللوحة، فإننا نرى أن ما تعنيه اللوحة - بالنسبة لـ «سارتر» - هو الأساسى والخامات ليست إلا وسيلة وكذلك الأسلوب أو الصياغة، ولكن الحقيقة عكس ذلك، فيما نرى، فالفن الحقيقى لا يوجد فصل فيه بين الشكل والمضمون، والخامات وطريقة معالجتها تدخل فى صميم الموضوع، وليست مجرد شىء ثانوى: هذا أولاً .

وثانياً : فإن التعارض الذى وضعه «سارتر» بين الإدراك والتخيل، بداية، ثم أحلّ التعارض بين (المدرّك) و(التخيل) مكان التعارض بين (الشكل والمضمون) وتحويله إلى ثنائية جامدة، «والتضحية بوحدة الموضوع الجمالى فى سبيل التخيل»، وكأن هذا العنصر يحتكر الظاهرة الجمالية، ولعل هذا ما فطن إليه الباحث الفرنسى المعاصر دوفرن Dufrenne حينما قال إنه مهما كان التباس (ازدواج) الموضوع الجمالى، خصوصاً بسبب ما فيه من معنى خفى قد لا يسهل استخراج منه، فإنه لا بد أن يتذكر دائماً أن الموضوع كله بما فيه من مدرّك ومتخيل - هو الظاهرة الجمالية، لا العنصر المتخيل وحده دون باقى العناصر الأخرى» (١٣٣)

إن هذا يوضح إلى أى مدى كان «سارتر» متعسفاً، علماً بأن هذا

التمييز بين الشكل والمضمون، أو الثنائية بين المدرك والمتخيل، ليست جديدة على الفكر الجمالي الحديث، فقد أقرها «بندتسو كروتشه» وإن كان قد رأى أيضاً بأنه «لا يمكن أن يوصف كل منهما على انفراد بأنه فنى، لأن النسبة القائمة بينهما هي وحدها الحية» (١٣٤)، وكذلك رأى «جون ديوى John Dewey» أى «الصورة والمادة متصلتان فى العمل الفنى، إلا أن هذا لا يعنى أنهما شئ واحد، وإنما تشير الحقيقة إلى أن المادة والصورة تتمثلان فى العمل الفنى كشيئين متميزين بل إن العمل الفنى هو عبارة عن مادة مشكلة. ولكن الصورة والمادة تصبحان متميزتين بحق حينما يتدخل التفكير أو التأمل العقلى، كما هو الحال فى النقد أو الدراسة النظرية» (١٣٥)، فالتفرقة بين المادة والصورة، ليست إلا تفرقة ذهنية فقط.

وما هو جدير بالذكر أن «سارتر» سوف يتخلى عن جزء كبير من نظريته هذه حين يفرض الالتزام على النشر دون سائر الفنون، فى فترة متقدمة - ١٩٤٧ عند صدور كتابه «ما الأدب؟» وهو الأمر الذى سوف نوضحه فيما بعد .

**وثالثاً :** فإن «سارتر» يوحد بين الموضوع الجمالى، والموضوع الممثل فى اللوحة بوصفه متخيلاً، ويطبق ذلك على الصور الشخصية (بورترية Por-trait) وهو يرى أن من شأن الصورة المرسومة أن تخيلنا إلى الموضوع الممثل، بفضل وساطة اللوحة، ولكن فى الواقع، أننا ندرك الموضوع الممثل فى العمل الفنى دون أية إحالة إلى الأصل، بل دون حاجة إلى القيام بأية عملية من عمليات التخيل (١٣٦)، فالأساس الذى أقام عليه «سارتر» نظريته مجرد (فرض) لا ينهض على قاعدة راسخة، وليس لديه من الحجج ما يسانده.



ورابعاً : نجد أن «سارتر» قد اقام تطابقاً بين «اللاواقعي» والمتخيل، حقيقة أنه قد يكون في استطاعتنا أن نقول أن (المعنى) هو في صميمه لاواقعي، ولكنها بلا شك سذاجة مبتذلة أن نفهم من هذا القول أن موضوع العمل الفني ليس موجوداً وجوداً فعلياً - في العالم الخارجي، وأن «هاملت Hamlet» الذي يمثله لورنس أوليفر Lurence Oliver أو باروا Barault ليس هو «هاملت الحقيقي»، وأتينا لسنا بحاجة إلى فتح مظلاتنا حين نستمع إلى عاصفة السيمفونية السادسة، ولكن ربما كان باستطاعتنا أن نقول بصورة أعمق أن الموضوع الجمالي (لا واقعي) لفرط مافيه من واقعية، أعني أنه لا واقعي لاستحالة الوصول إليه وتعذر استيعابه» (١٣٧)

فالعمل الفني لا يصدر عن شعور شارد، وإنما يصدر عن متأمل متنبه إلى الإدراك الحسي، كما أن الموضوع الجمالي وحدة لا تتجزأ لأن العنصر اللا واقعي شيء كامن فيه وموجود في صميم الشيء المدرك، مثله في ذلك مثل النفس التي لا توجد إلا في البدن ولا تستشف إلا من خلال البدن» (١٣٨)

## (٦) الموضوع الجمالى ، والموضوع الأخلاقى:

إذا كان «سارتر» قد جعل الجميل هو التخيلى ، وحال بين الواقع والجميل ، فما هى الصلة التى تتبع ذلك ، بين الموضوع الجمالى ، والموضوع الأخلاقى.

لقد كتب «جان پول سارتر» فى سيكولوجية التخيل The Psychology of Imagination «من هذه الملاحظات القليلة فانه فى وسعنا أن نجزم بأن الواقعى ليس جميلا بالمرة The Real is never beautiful ، فالجمال قيمة تنطبق فقط على ما هو تخيلى ، والذى يعنى نفى العالم فى بنائه الأساسى ، وإنه لمن الحمق أن نخلط الموضوع الأخلاقى Moral بالموضوع الجمالى Es-tactic فقيم الخير تفترض الوجود - فى - العالم وتتعلق بالفعل فى الواقع ، وموضوعها بدأ مع الوجود وينتهى معه ، ولكى نقول ذلك ، فإننا نفترض أن النظرة الجمالية فى الحياة ثابتة ، ويختلط فيها الواقعى مع التخيلى » (١٣٩)

إننا نجد أنفسنا أمام شيئين متضادين:

الجمال الذى لا ينطبق إلا على ما هو خيالى ، ثم الأخلاق التى لا يمكن أن تعمل إلا فى الواقع ، الأول يهرب من الواقع ، بينما الأخلاق تلتحم بالواقع ، ويرى «سارتر» أن الأخلاق تؤسس قيم الخير. وقيم الخير قد سبقت وارتست الوجود فى العالم ، فهى مرتبطة بالسلوك داخل البنية الحقيقية (الواقعية) « (١٤٠) بينما الجمال متغير ، متجدد ، مرتبط بالتخيل ، ومضاد للواقع.

والجمال - فى رأى «سارتر» - مرتبط بعدم المنفعة ، مواجه للحس ، ولا صلة له بالخير ، عكس الأخلاق ، فعلى سبيل المثال ، فإننا نجد أن «الجمال

المفرط لامرأة يقتل الرغبة فيها Great beauty in a women kills the desire  
for her فحقيقة لا نستطيع أن نقف منها موقفًا جماليًا حين تبدو بمظهر لا  
واقعي هو سبب إعجابنا بها وفي نفس الوقت نسلك مسلكًا واقعيًا نفعيًا حسيًا  
يهدف إلى تملكها حسيًا Physical Passesion ، فلكى نشتهيها يجب أن  
ننسى أنها جميلة ، لأن الرغبة وثبة في قلب الوجود Because desire is a plunge in  
the heart of the existence والذي يكمن به كل ما هو عرضي ولا  
معقول» (١٤١)

وهكذا جعل «ساتر» الجميل ، هو ما لا نفكر في نفعه ، وهو المضاد  
للواقعي والأخلاقي . وبهذا فانه يلتقي مع «بندتو كروتشه» حين يرى أن  
الارادة الخيرة هي قوام الانسان الفاضل لكنها ليست قوام الانسان  
الفنان» (١٤٢)

ومن الجدير بالذكر أن «أى إنسان يمكن أن يلاحظ أنه في المتخيل  
L'Imaginaire يوجد فصل حاد Drastic Separation بين الواقعي والتخيلي ،  
بين الحياة والفن وقد طبق هذا على جميع أشكال الفن والأدب ، وكأنما قد  
دق إسفينًا Wedge بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي وأيضًا بين  
الرغبة Desire وبين التخيل ، وبات الالتزام Commitment في الفن غير ذي  
بال هنا» (١٤٣) .

وإذا كنا لاحظنا أن ساتر يؤكد على الفصل الحاد بين الموضوع  
الجمالي والموضوع الأخلاقي ، وأنه يطبق ذلك على سائر الفنون سواء كانت  
شعرًا ، أو رسمًا أم نثرًا ، إلى حد أن بات الالتزام مستحيلًا ، كما أوضح ذلك  
لاسابرا Lacapra في اقتباسنا السابق .

وقد كان هذا هو موقف سارتر في كتاباته المبكرة، ولكن هل ما جزم به سارتر - هنا - يعتبر صحيحاً حتى النهاية ؟ أو بمعنى آخر، هل رأى سارتر نفسه أن هذا الرأي صحيح حتى النهاية ؟ وهل استمر تأكيداً على الفصل بين الموضوع الأخلاقي والموضوع الجمالي ؟ وهل هذا الرأي يمكن الاقتناع به ؟

ومن الجدير بالذكر أن المتعة الجمالية تختلف نوعياً عن القيمة الخلقية، من حيث المنشأ والمرمى، وأن ما رآه سارتر عند فصله بين الموضوع الجمالي والموضوع الأخلاقي لم يكن جديداً على النظريات الجمالية، وإن شيوع فكرة - أيضاً - ليس معناه كونها صحيحة . ولقد تطوع سارتر بنفسه لتقويض رأيه - في مفهوم الفن اللاواقعي - واللا التزام، وذلك عندما نشر كتابه «ما الأدب What is the Literature» ومقالتيه عن «الأدب الملتزم»، و«تأميم الأدب»، وإن كان قد طبق نظرياته الجديدة - والتي تختلف عن رأيه هنا على بعض الفنون وليس جميعها فقد أكد على التزام النثر دون سائر الفنون . ويمكن أن يقال أنه قد اجتزأ جزءاً من نظريته وقوضه، وحاول أن يبرر بوسائل أخرى عدم التزام ما لا يقع تحت طائلة (النثر prose) .

كما أننا نراه إذ يعزل الفنان عن الواقعي، في كتاباته المبكرة، نراه في كتاباته التالية - فيما بعد الحرب - يربط بين الأدب وبين الواقع الاجتماعي، ويرى أن الأديب منخرط في عصره، وهو ما كان يرفضه، أو يتجاهله على الأقل في كتاباته الأولى .

فقد ربط سارتر بين الموضوع الجمالي والأخلاقي - فيما بعد - وجعل الموقف شرطاً ضرورياً للأدب الجيد، ورأى أنه من المستحيل كتابة رواية جيدة مناهضة للسامية، فجعل الموقف الأخلاقي شرطاً لجودة الأدب



ولم يغفر لـ «فلوير» والأخوين «جونكور» صمتهم عما جرى بعد «كوميون باريس» ولم يغفر لـ «بودلير» (١٤٤) ثورته الجمالية لأنه لم يكن اشتراكيا - على حد قول «فليب تودى»، و «موريس كرانستون»

(٧) موقف الماركسية والعلاقة بينه وبين موقف سارتر:

لقد جاء فى القاموس الفلسفى السوفيتى - الطبعة الانجليزية - أن «الصورة Image وسيلة خاصة تستعمل فى الفن لاعادة انتاج أشياء واقعية، حية، وحقيقية ومحسوسة، تدرك مباشرة، فى شكل جمالى محدد . وتمدنا النظرية الماركسية فى الانعكاس Reflection بالأساس الاستمولوجى للفهم الصحيح لماهى الصورة الفنية، .. كما يلعب التخيل دوراً هاماً فى ابداع الصورة الفنية .» (١٤٥)

كما جاء أيضاً أن «التخيل هو القدرة على ابداع الصور الخاصة بالاحساس، أو الفكر فى الوعى الانسانى، على أساس تحويل المؤثرات التى جمعت من الواقع، ولكن دون أن تكون فى تضاد مع الواقع المعطى فى لحظة معينة، ... وتعتبر وظيفة الخيال ذات أهمية خاصة فى الابداع الفنى حيث يساعد الخيال، ليس فقط كوسيلة للتعميم Generalisation، ولكن أيضاً كقوة تدعى احياء الصور الجمالية التى تعبر عن معرفة الفنان للواقع، والتخيل ليس حلماً مختلطاً يأخذ الانسان بعيداً عن الواقع . بل إنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحاجات المجتمع، ويساعدنا على معرفة الحياة وتغييرها» (١٤٦)

فإذا كان سارتر قد باعد بين ما هو واقعى، وما هو تخيلى، ورأى أن الصورة من انتاج الوعى التخيلى، ورأى استحالة تخيل الحجرة التى اظن بها لأنها واقعية، فانه بذلك يكون معارضاً للرأى الذى يطرحه القاموس المعبر عن وجهة نظر الماركسية المعاصرة فى الاتحاد السوفيتى .

وكذلك فإننا نجد في ربط «سارتر» بين الحلم والتخيل، وبين الهذيان أيضاً والتخيل، ما يعارض نفس وجهة النظر، حيث تنتفى العلاقة بين التخيل والحلم

وكذلك رأى ك. أ. فيدين K.A.Fedin أن «الخيال لا يستبعد المنطق بل أنه يكتسب مدى أرحب بقدر ما يزداد امتزاجاً بالمنطق» (١٤٧) وهو عكس ما رآه «سارتر» أيضاً، بالإضافة إلى تركيز الاتجاه الماركسي على نظرية الانعكاس حيث يعكس «الفن العالم في ضوء مثل بعينها» (١٤٨)

وقد فرق «جورج لوكاش George Lukacs بين الانعكاس في العلم والانعكاس في الفن» لا على أساس أن الأول تجريدي والثاني عيني فحسب، بل على أساس أن الأول متشابه مع غيره، على حين أن العمل الفني وحدة كاملة محتواة في ذاتها لا تحتاج إلى شيء آخر لأنه ينفذ إلى جوهر الواقع» (١٤٩)

وإذا كان «سارتر» قد عارض نظرية «الانعكاس اللينينية» ساخراً، إلا أنه لم يتولاها بالنقد الدقيق، خاصة في مجال الفن، ورغم أن هذا يؤول إلى تعارض بين نظرية «سارتر» والموقف الماركسي اللينيني، إذ أنه جعل الصورة (صورة لشيء ما) وهو بهذا يتفق مع الاتجاهات الواقعية بصفة عامة، والماركسية بصفة خاصة، وإن كانت نقطة انطلاقه تدين - هنا - إلى «هوسرل» والاتجاهات الفينومينولوجية، معتمدة الوصف الظاهري. خاصة إذا علمنا أن «سارتر» لم يتجه نحو الماركسية إلا بعد، وأثناء الحرب، بشكل جدي. هذا من ناحية،

وثانياً : فإننا نجد أن «سارتر» في تعريفه للفن، ينفي عنه صفة الواقعية، فالجميل ليس الواقعي بالمرّة، والفن هروب من الواقع، بينما يرى الماركسيون على سبيل المثال «روجيه جارودي R. Garudy»، أن «الفن ليس إلا أسلوب

حياة، وحياة الانسان ليست إلا عملية انعكاس وخلق لا يتفصمان بعضهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلاً» (١٥٠) كما انتقد سيدنى فنكلشتين «الهروب من الواقع على أنه نظرة فوضوية، وإن كانت أيضاً تمثل حركة ساخرة ضد أصحاب الثروة والسلطة الذين يدبرون شئون العالم الواقعي ويتمثلون في الفن بالأسلوب الرسمي للواقعية الزائفة الأكاديمية» (١٥١)

بل إن «الرؤيا» الخاصة باعتبار الفن «لا واقعي» قد ووجهت بانتقادات عنيفة من الكتاب الماركسيين، فقد كتب الكاتب السوفيتي «نيكولاى ليزيروف Nikoli Leizerov: «إن التشويه المقصود للأشكال الحية من أجل فكرة، ضيقة وزائفة ليس هو السمة الوحيدة للفن اللاواقعي، فهناك مظاهر أكثر تعقيداً، فالفن الوجودي الحديث غالباً ما يستخدم عناصر حقيقية من الواقع لكي يطرح التصورات الفلسفية التي تشوّه» (١٥٢)، كما أكد «جورج لوكاش» «بأن عدم تصوير الواقع تصويراً صادقاً، عن طريق تشويهه، فإنما يمثل صيغة مضادة للفن، وهو نتيجة حتمية للمجتمع الرأسمالي» (١٥٣)، مؤكداً على ما اسماه «بالانتقاء الأصيل» في مواجهة «الانتقاء الزائف الذي ينحط بالصورة الانسانية ويلغى الكثير مما يمثل جوهر الانسان» (١٥٤)

وبذلك يكون رأى «سارتر» في الفن بوصفه لا واقعياً، إنما يضاد تضاداً تاماً لرأى الماركسية، بل وللآراء الاجتماعية - على سبيل المثال رأى «تولستوى Tolstoy» والذي كان مقدمة ارتكز عليها بعض الماركسيين - فقد كان تولستوى يرى أن الفن «ليس وسيلة للسعادة، ولكنه واحداً من شروط الحياة الانسانية وأنه وسيلة من وسائل التواصل بين الانسان والانسان، فبينما يوصل الانسان الأفكار بواسطة الكلمات، فإن الشاعر يوصلها بواسطة الفن» (١٥٥) كما ربط بين الفن والمنفعة، الأمر لذي رفضه «سارتر» .



وثالثا : فإن «سارتر» إذ حال بين المدرك والمتخيل، وجعل أحدهما في مواجهة الآخر، ثم عاد وربطهما جاعلا الثانى شرط الأول، وجعل المضمون والشكل متضايفين، وحيث يسبق المضمون الشكل - وذلك فى مرحلة متقدمة، فى ما الأدب ؟ فإن ما يبدو فى وجهة نظر «سارتر» أن العلاقة بين (المدرك والمتخيل، الشكل المضمون) تبدو علاقة جامدة، وميكانيكية . وهو فى هذا يتفق مع بعض الآراء الى سادت وجهة نظر الماركسية، من خلال «الزادانوفية» تحت وطأة سيطرة الستالينية - فى الحياة السياسية . ولكنه يختلف بالضرورة مع الآراء التى تعنى جدلية العلاقة بين المحتوى والشكل، والتى ترى أن «العمل الفنى وحدة من المحتوى والشكل، المحتوى هو جسده من الفكر والشكل هو التحقق الموضوعى العيى لفكره» (١٥٦) وكما اوضح هذه العلاقة، بدقة واستفاضة، الكاتب الماركسى «ارنست فيشر Ernst Fischer فى نظريته عن البللورات موضحاً أنه توجد علاقة جدلية بين الشكل والمضمون، فالشكل «هو التعبير عن حالة الاستقرار التى يمكن بلوغها فى وقت معين . والصفة المميزة للمضمون هى الحركة والتغير، ولذا يمكن أن نقول - وإن فى هذا القول مبالغة فى التبسيط - أن الشكل محافظ وأن المضمون ثورى» (١٥٧) وأشار أيضاً إلى أن المضمون يسبق الشكل ، «وأن المضمون الاجتماعى لا يعبر عن نفسه تعبيراً مباشراً بل يلجأ دائماً إلى الخطوط المنحنية» (١٥٨)، وربط بين المضمون والواقع الاجتماعى، وفرق بين الموضوع - حيث كل الأشياء المتجسدة فى الواقع يمكن أن تكون موضوعات يستخدمها الفنان - وبين المضمون الذى ينقل رأى الفنان، وأن الموضوع ليرتفع إلى مستوى المضمون من خلال موقف الفنان وحده» (١٥٩) وجعل ما نطلق عليه الأسلوب «إنما هو التعبير العام فى الفن عن عصر، عن مرحلة



ولكن إذا كان المضمون (المحتوى) يحدد الشكل كما أوضح «فيشر» - وهذا يتفق مع رأى «سارتر» - فى ما الأدب ؟ فإن ما يحدد المحتوى، هو ما أطلق عليه «ج . لوكاتش» «المنظور» والذي يحدد أيضاً الاتجاه الذى تتطور فيه الشخصيات الروائية والمسرحية، تكما يربط بين التتميط والمنظور، (١٦١) ويؤكد على ضرورة الشخصيات النمطية، متابعاً رأى ف. انجلر. F. Engels، الأمر الذى يرفضه «سارتر» .

ويبدو واضحاً، فيما يتعلق بمشكلة الشكل والمضمون (المحتوى) - المدرك والمتخيل - أن «سارتر» لم يكن قد وقع بعد تحت سيطرة التفكير الماركسى، وأنه ينتمى إلى اتجاه آخر، هو الاتجاه الفينومينولوجى.

رابعاً : إذا كان «سارتر» قد رفض أن يكون الفن نافعا، وعزله عن الواقع، ورأى أن الواقعى ليس جميلاً بالمرّة - كما اسلفنا - وحال بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى، بل وبين الرغبة والمتعة الجمالية، كما رأينا فى مثال المرأة المفرطة الجمال، وجعل الفن هدفاً فى حد ذاته، فإنه يكون بذلك قد رأى عكس ما يراه الماركسيون حيث يجعلون الفن جزءاً من البناء الفوقى فى المجتمع (١٦٢)، ويربطون بينه وبين الواقع الاجتماعى والعصر ولا يفصلون بين الجمال الفنى والقدرة على تغيير الأوضاع الاجتماعية، ولذا فهو يصدق عليه ما رآه مؤخرًا - عندما نشر كتابه نقد العقل الديالكىلى - بأن الفلسفة فى هذا العصر إما أن تتكامل مع الماركسية (١٦٣)، أو تكون رد فعل ضدها، إذ أنه فى هذه النقطة يضاد الماركسية، الأمر الذى سوف يعاد فيه النظر بالنسبة لـ «سارتر» سواء على مستوى الفلسفة أو الفن فيما بعد.

## هوامش الفصل الثاني



- (1) Warnock, Mary: the Philosophy of Sartre, op.cit., p. 23.
- (2) Areti, Salvane : Creativity, the magic Synthesis, Basic books, Inc, Publishers, New York, 1976, p. 45.
- (3) Manser, A.H: The Image, Enc. Ph. Vol. 3, 1967, Ed., pp. 133, 134.
- (4) Hume, David: A treatise of human nature, Pinguin book, London; 1969, p. 22.
- (٥) ديكارت، رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى، ترجمه وعلق عليه وقدم له ، عثمان أمين، الأنجلو المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة يناير ١٩٦٩ ص ٢٤٥
- (٦) ديكارت، رينيه: مبادئ الفلسفة - الجزء الثاني، عن النصوص المترجمة في: نجيب بلدي: ديكارت . دار المعارف بمصر ، القاهرة، ١٩٥٩ ، ص ١٤٢
- (٧) باركلي، جورج : رسالة في المعرفة البشرية، عن النصوص المختارة المترجمة في : يحيى هويدى ، باركلي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة، ١٩٦٠ ، ص ١٤٢
- (٨) المصدر السابق : عن يحيى هويدى، مصدر سابق، ص ١٤٢
- (9) Manser, A.R : The Image, op. cit, p 134
- (10) Ibid : p 134
- (11) Ibid : p 134
- (١٢) زكريا، فؤاد: اسينورا، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢ ص ٨٥
- (13) Manser, A.R : The Iamgination, Enc. ph. Vol.3, 1967 Ed. p136.



- (14) Lloyd. G.ER; Aristotle, The growth, structure of his thought - Cambridge univesity press, 4 th published, Cambridge, 1980 pp 191,192.
- (15) Manser, A.R: The Iamgination, Op. cit, p 136.
- (16) Hume,D.: Atreatise of Human nature op. cit, p 9.
- (١٧) ديكارت رينيه : التأملات في الفلسفة الأولى ، مصدر سابق ، ص ٢٤٠ ، ٢٤١ .
- (18) Manser, A.R: Iamgination, op. cit, p 136 .
- (19) Ibid: p 137
- (20) See: Wimsattjr, William K.: Literary criticism - A Short History -Romantic criticism - 3 rd part, Roitledge; Kegan paul 1<sup>st</sup> ed - London - 1970 - Chapter 18, p 389
- (21) Manser, A.R: Imagination, op. cit, p 137
- (22) Coleridge,S.T: Biographia Literaria, p 202 - See: Wimsatt Jr, W.K: Literarry criticism, Op. cit, p 389
- (23) Ibid: The same page
- (24) "Cenversation and Reminscences Recorded by the (Now) Bishop of lincoln" - Words Worth's prose works,ed Grossat,1 465; CF.RD.Havens, the Mind of a poets , Baltimore, 1941, p 208, see: Wimsatt jr, William K.: Literary criticism op. cit, p 387
- (٢٥) مورابورا، سير : الخيال الرومانسى ، ترجمة ايراهيم الصيرقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط ١ القاهرة ١٩٧٧ ص ٢٧

- (٢٦) المصدر السابق : ص ١٢
- (٢٧) المصدر السابق : ص ٩
- (٢٨) ابراهيم، زكريا : برجسون ، دار المعارف بمصر ، القاهرة  
(١٩٥٩) ، ص ٢٣ ، ٢٤
- (29) Olafson, Frederick A.: Sartre, J.p, Enc. ph. vol 7, 1967  
Ed., p 290
- (٣٠) وهبة، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر، مجلة الطبيعة،  
العدد الثاني، السنة الثالثة، فبراير ١٩٦٧ ، القاهرة ص ١٢٦ .
- (31) Warnock, Mary: The philosopany of sartre, op. cit, p 23
- (٣٢) وهبة، مراد وآخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق ص ١٢٦
- (33) Warnock, Mary : The philosophy of sartre, op. cit, p24
- (34) Ibid : p 24
- (٣٥) وهبة، مراد وآخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق ص ١٢٦
- (36) Warnock, Mary : The philosophy of sartre, op. cit, p 24
- (٣٧) وهبة وآخرون : ملف عن سارتر مصدر سابق ص ١٢٦
- (٣٨) المصدر السابق ص ١٢٢٧
- (39) Caws, Peter: Sartre, op. cit, p 31
- (40) Warnock, Mary: The philosophy of sartre, op. cit, p 24
- (41) Ibid : p 24
- (42) Ibid : p 24
- (43) Ibid : p 24
- (44) Sartre, J. P. : Life / Situation, Essays written and spok-  
en, Translated by Paul Auster and Lydia Davis, Pantheo  
book New York, 1977 p, 27, See, Caws, Peter: op.ci.,

p. 31.

(45) Hegel, G. W. F. : Phenomenology of Spirit, Translated by: A. V. Miller Clarendon press, Oxford, 1977, p. 10, See: Caws, P., pp. 31-32.

(46) Sartre, J.P. : Imagination, Translated by Forrest Williams, University of Michigan Press, Ann Arbor, London, 1962, p. 2.

(47) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 24.

(48) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 34.

(49) Clafason, Frederick A.: Sartre, J.P.; op.cit., p. 290.

(50) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 34.

(٥١) Erlerenisse، وجدت في الأصل بالألمانية، ومعناها «حادث» ،  
راجع المعجم الألماني العربي، أعده وأصدره جونتير كرال، مكتبة  
لبنان، بيروت، ١٩٧١، ص ١٣٧ .

(52) Warnock, Mary: he Philosophy of Sartre, op.cit., pp. 34, 35.

(53) Caws, Peter: Sartre : Sartre, op.cit., p. 35.

(54) Thody, Philip: Sartre, Biographical introduction, op.cit., p. 34.

(55) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 25.

(56) Sartre, J.P. : Imagination, psychological critique, op.cit, p. 3.

(٥٧) القنطور ، شبح أسطوري في الميثولوجيا الأغريقية، نصفه الأول  
إنسان والنصف الآخر حصان.

Hayward, A.L. & Sparkes, J.J.: (edt.) of Cassell's English disctionary, Cassell-London, 1962, p. 182.

(58) Husserl, E.: Ideas, tr. W.R. Boyce Gilson, Allen, Un-

- ion, London; 1931; p. 91. See: Caws, P. : Sartre, op.cit, p. 35.
- (٥٩) الخيمرا Chimera شبح له رأس أسد وذيل أفعى وجسد ماعز،  
مذكور في الميثولوجيا الأغريقية ، راجع : Cassell's English Dictionary ، مصدر سابق، ص ١٩٤ .
- (60) Caws, Peter: Sartre, op.cit., p. 35.
- (61) Ibid: p. 35.
- (62) Warnock, Mary: The philosophy of Sartre , op.cit., p. 26.
- (63) Manser, A.R.: Sartre ad Le Neat, philosophy Vol., XXXVII,  
No. 137, April-July, Macmillan, Lonon, 1961, p. 181.
- (64) Ibid: P. 181.
- (٦٥) هلال ، محمد غنيمى : النقد الأدبي الحديث، الأنجلو المصرية،  
القاهرة ، الطبعة الخامسة ، ١٩٧١ ، ص ٤٣٦ .
- (66) Sartre, J.P. : L'Imaginaire, Gallimarad,Paris, 1949: p.19  
عن : هلال ، محمد غنيمى : النقد الأدبي الحديث ، مصدر  
سابق، ص ٣٤٧ .
- (67) Sartre, J.P.: L'Imaginaire, op.cit., p. 23 & 26, 231;  
Sartre, J.P: Being and Nothingness, op.cit. , p. 63.  
See: Manser, A.R.: Sartre and le Neat, op.cit, p. 162.
- (68) Ibid: p. 182.
- (69) Sartre, J.P.: L'Imaginaire, op.cit., pp. 26, 27.
- عن هلال ، محمد غنيمى : النقد الأدبي الحديث، الأنجلو  
المصرية ، الطبعة الخامسة ، مصدر سابق ، ص ٤٣٨ .
- (70) Manser, A.R.: Sartre and le Nèat, op.cit., p. 182.
- (71) Olfason, Fredrick A. : Sartre, J.P., op.cit., p. 290.
- (72) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 26.



- (73) Ibid, p. 26.
- (74) Ibid: p. 26.
- (75) Thody, Philip: Sartre, A Biographical Introduction, op.cit. pp. 30-37.
- (76) Warnock, Mary: The Philosophy of Sartre, op.cit., p. 28.
- (77) Ibid : p 29.
- (78) Ibid : p 30.
- (79) Kaplan, Edward K.: Gaston Bachelard's philosophy of Imagination, an introduction - in philosophy and phenomenological Research Journal Vol. XXXIII No. 1, September, 1972, State University of New York, 1972, p. 4.
- (80) Ibid., p. 2.
- (81) Ibid, p.2.
- (82) Bachelard, Gaston: L'Aire et les Songes, Essai sur L'Imagination du mouvement-Carti, Paris, 1943, p. 204, See, Kaplan, Edward,K.: op.cit., p. 3.
- (٨٣) وهبة ، مراد وآخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص ١١٧ .
- (84) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, Translated by Bernard Frechtman, Philosophical Library, New York, 1948. p. 273.
- (85) Ibid., p. 273.
- (86) Ibid., p. 273.
- (87) Ibid., p. 273.
- (88) Lacapra, Dominick: A preface to Sartre, op.cit., p. 27.
- (٨٩) وهبة ، مراد ، آخرون : مصدر سابق، ص ١٢٩ .
- (90) Thody, Philip: Sartre, a biographical introduction, studio

vista, London, 1971, p. 30.

(91) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 273.

(92) Lacapra, D.T.:A preface to Sartre, op.cit., p. 55.

(٩٣) هلال ، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث، مصدر سابق،  
ص ٤٣٨.

(94) Sartre, J.F.: The psychology of Imagination op.cit., p. 274.

(٩٥) (هنرى ماتيس Henriy Matisse ١٨٦٩ - ١٩٥٤) : رسام من  
جماعة (Fauve group) والتي ظهرت أعمالهم فى معرض  
لمجموعة من الفنانين الفرنسيين عام ١٩٠٥ فى باريس، حيث  
علقت أعمالهم فى غرفة واحدة ، ولم يكونوا ينتمون إلى اتجاه  
واحد، وقد ميزت أعمالهم بالتشويه المتعمد للواقع ، والألوان  
الفاقعة وقد قام «ماتيس» بتنظيمهم، فى جماعة تحت الاسم السابق).  
راجع:

Murray, P. & Imarray, L: The pinguin Dictionary of Art  
and Artisits Pinguin Books, London, 4th ed., 1976, pp.  
159 & p. 287-288.

(96) Sartre, J.P. : The psychology of Imagination, p. 275.

(97) Ibid. p. 275.

(98) Ibid: P. 275.

(99) Ibid., P. 275.

(100) Ibid., P. 276.

(101) Berdyaev, N. : The Beginning and the End, Haper  
Troch Books, New York, 1957, p. 75.

(102) Sartre, J.P., The Psychology of Imagination, op.cit., p.  
277.

(103) Ibid., P. 277.

ويشير «سارتر» في الهامش عند نهاية هذه الفقرة إلى أنه في مثل هذا الاحساس فإن الممثلة المبتدئة يمكن أن نقول أن خطواتها المضطربة تساعد على تمثيل رجل «أوفيليا Ophelia» فإذا فعلت ذلك فإن هذا قد حدث لتحويلها إلى ما هو ، واقعي ، وأنها استطاعت أن تفهم وهي تمثل رعب «أوفيليا» ذلك الرعب في ذاته.

(١٠٤) هلال ، محمد غنيمي : الأدب الحديث ، مصدر سابق ، ص ٤٤١ ، ومن الجدير بالذكر أن سارتر يرد على وجهة نظر «كانت» التي وافق عليها هنا في كتابه ما الأدب ؟ مفنداً ، راجع سارتر: ما الأدب ، ترجمة محمد غنيمي هلال مكتبة الأنجلو المصرية ، المصرية ، مايو ١٩٧١ ، ص ٥٨ - ٥٩ .

وأيضاً الفصلين الثالث والرابع من هذا البحث

(105) Thody, Philip, Jan Paul Satre, A. Literary and Political Stuy, Hamish Hamtton, 1st published, London, 1954, p. 8.

(106) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit., p. 278.

وهو تلخيص لنفس الصفحة

(107) Ibid, p. 240

(108) Ibid, p. 279:

(109) Ibid, p. 279.

(110) Ibid, p. 280.

(١١١) إبراهيم، زكريا : فلسفة الفن في الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ١٣٦ .

(١١٢) المصدر السابق، ص ١٣٣ .

(113) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical Essays, Translated by Annette Michelson, Rider and company,

London, 1955, p. 96.

(١١٤) هلال ، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث ، مصدر سابق ، ص ٣٠٣ .

(115) Kant, I: Critique of Judgement, tr. by J.H. Bernard  
Hafner press, Adirision of Machmillan, 1951

See: Kennick, W., : Ed. of Art and Philosophy, Reading in Esthetic, st. Martain's press, N.Y., 1974, p. 605.

(١١٦) الديدى ، عبد الفتاح : هيغل ، دار المعارف بمصر ، ص ١٧٣ .

(١١٧) المصدر السابق ، ص ٧٧٦ .

(118) Caws, Peter, Sartre, op.cit., pp. 31, 32.

(١١٩) إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٥٧ .

(١٢٠) المصدر السابق ، ص ٥٧ .

(١٢١) المصدر السابق ، ص ٢٢٣ .

(١٢٢) وهبة ، وآخرون : ملف عن سارتر ، مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

(123) Sartre, .P. : L'Imaginaire, Gallimared, Paris, 1940, p. 240.

عن : إبراهيم ، زكريا : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر ، مصدر سابق ، ص ٢٣٦ .

(١٢٤) وهبة ، وآخرون ، مصدر سابق ، ص ١٢٩ .

(١٢٥) مجاهد ، مجاهد عبد المنعم ، علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة ، مصدر سابق سابق ، ص ٤٨ .

(١٢٦) المصدر السابق ، ص ٤٩ .

(١٢٧) سارتر : ما الأدب ؟ ، ترجمة محمد غنيمى هلال ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، مايو ١٩٧١ ، ص ٤٥ .



(١٢٨) مجاهد : مصدر سابق، ص ٤٢ .

(١٢٩) المصدر السابق، ص ٤٢ .

(130) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, op.cit., p. 242.

عن مجاهد ، مجاهد عبد المنعم : مصدر سابق، ص ٤٣ .

(١٣١) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٢ .

(١٣٢) المصدر السابق، ص ٢٢ .

(١٣٣) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق،  
ص ٢٣٨ .

(١٣٤) كروتشة ، بندتو : المجلد فى فلسفة الفن، ترجمة سامى  
الدروبي، دار الفكر العربى، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٧، ص ٥٥ .

(١٣٥) ديوى ، جون : الفن خبرة ، ترجمة زكريا إبراهيم، مراجعة  
وتقديم : زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية (القاهرة)  
بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر (نيويورك) ، سبتمبر  
١٩٦٣، ص ١١١ .

(١٣٦) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مصدر سابق،  
ص ٢٣٨ .

(١٣٧) المصدر السابق، ص ٢٣٩ .

(١٣٨) المصدر السابق، ص ٢٣٩ .

(139) Sartre, J.P. : The Psychology of Imagination, op.cit.,  
p. 281.

(١٤٠) موردخ، إيريس : سارتر الفكر العقلى الرومانسى، مصدر سابق، ص ٧٠ .

(141) Sartre, J.P.: The Psychology of Imagination, op.cit., p. 282.

(١٤٢) إبراهيم، زكريا: فلسفة الفن عفى الفكر المعاصر، مصدر سابق، ص ٤٦.

(143) Lacapra, D. T. : Apreface to Satre, Op. Cit., P. 275.

الالتزام هو موضوع الفصل الرابع، وسوف تناقش فيه بالتفصيل هذه المشكلات.

(١٤٤) بالنسبة لآراء «سارتر» حول الكتاب والفنانين ، وسوف تناقشها فى الفصل الخامس .

(145) Resenthal, M & Yudin, P. : A Dictionary of Philosophy, op.cit., p. 207.

وسوف نشير بإيجاز للنظرية الماركسية.

(146) Ibid : P. 207.

(147) Fedin, K.A.: Collected Works, Russ. ed. Vol. g, 1962, p. 634, See: Mysnikov, Alexander: Tradition and Innovation, translated by kate cook, In: Problems of modern Aesthtics- progress publishers, 1st prainting, 1959, p. 213.

(148) Myasnikov, Alexander: Tradition and Innovation, op.cit., p. 195.

(١٤٩) مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١٠٩.

(١٥٠) جارودى، روجيه : واقعية بلا ضفاف، (بيكاسو، سان جون بيرس، كافكا) تقديم : آراجون، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٨، ص ١٩.

(١٥١) فنكلشتين، سيدنى: الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة

١٩٧١ ، ص ١٩٢ .

(152) Leizerov, Nikolay: The Scope and Limits of Realism, translated by Kate cook, In: Problems of Modern Aesthetics, op.cit., p. 303.

(١٥٣) لو كاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطى، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٧.

(١٥٤) المصدر السابق، ص ٩٦، ٩٧.

(155) Tolstoy, Leo: Art; The Language of Emotion, In: Aesthetics edited by : Jerome Stolnitz, sources of philosophy a mMichillan series, New York, 1967, p. 41.

(١٥٦) فتكلشتين ، سيدنى : الواقعية فى الفن، مصدر سابق، ص ٤١.

(١٥٧) فيشر ، ارنست : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٦٤.

(١٥٨) المصدر السابق: ص ١٩٤، ١٩٥.

(١٥٩) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(١٦٠) المصدر السابق، ص ١٩٧.

(١٦١) لو كاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٣٩، ٧٠.

(١٦٢) سوف ندرس هذه العلاقة فى الفصل الثالث.

(١٦٣) راجع الفصل الأول من هذا البحث، القسم الثالث.

الفصل الثالث  
العلاقة بين الأدب والفن  
وبين  
المجتمع والجمهور





## الفصل الثالث

ويشمل :

- ١ - هل توجد علاقة بين الفن والأدب وبين المجتمع؟
- ٢ - طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى.
- ٣ - هل يعبر الأدب والفن عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية.
- ٤ - الفنان والكاتب وعلاقتهما بالطبقات المحافظة.
- ٥ - الأدب والفن والحزب الشيوعى.
- ٦ - هدف الكاتب.
- ٧ - الكاتب والجمهور.



## (١) هل توجد علاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع ؟

لقد كتب ج. بليخانوف: (إن العلاقة بين الفن والحياة الاجتماعية سؤال يلوح دائماً بقوة فى كل الآداب التى بلغت حداً من التطور Adefinite stage of development وغالباً ما يجاب على هذا السؤال بإحدى طريقتين متعارضتين . البعض يقول إن الانسان لم يكن للراحة Sabbath ، ولكن الراحة وجدت من أجل الانسان، والمجتمع لم يصنع من أجل الفنانين، إنما الفنانون للمجتمع، ووظيفة الفن هى تطوير الوعى الانسانى development of man's consciousness وتحسين النظام الاجتماعى improve the social system ، بينما يرفض الآخرون بشدة وجهة النظر هذه، وفى رأيهم أن الفن يقصد لذاته، ليحولونه عما يعنى أى إنجاز لهدف إضافى حتى ولو كان نبيلاً جداً، إنهم يحطون من مرتبة العمل فى الفن ) (١).

والجدير بالذكر أن وجهتى النظر تلك تتقاسمان تاريخ التفكير الجمالى، وإن كان يوجد من المفكرين من حاول أن يوفق بين الطريقتين، فى الوقت الذى واجهنا فيه آراء متطرفة من كلا الجانبين، سواء بربط الفن بالمجتمع عن طريق جعل «الظاهرة الجمالية مجرد ظاهرة اجتماعية، وأن الفن هو دائماً فى خدمة الجمهور» (٢) وبين آراء رفض أية صلة بين الفن والأدب، وبين المجتمع، بتعليق الفن خارج الصراعات والمشكلات الاجتماعية. ذلك أن بعضاً من خصوم الفن - على حد قول د. «زكريا إبراهيم» : «قد توهموا أن النشاط الفنى مجرد ترف كمالى سوف تستغنى عنه الانسانية فى مستقبل قريب أو بعيد» (٣).

ولكن إذا كانت «الظاهرة الجمالية فى أصلها ظاهرة انسانية، وأن الفن هو فى صميمه لغة انسانية يحقق البشر عن طريقها ضرباً من التواصل فيما



بينهم» (٤) فإننا نرى أن الفن وثيق الصلة بالانسان - والذي هو كائن اجتماعي - يكون وثيق الصلة أيضاً بالمجتمع ذلك أن الانسان، لا يقف وحيداً خارج العلاقات الاجتماعية، حيث يأتي وعيه نتيجة وجوده الاجتماعي، على أساس جدلي يتم فيه تبادل التأثير والتأثر، وحيث لا يمكن فصل الانسان أو عزله بعيداً عن الأحداث التي يشارك فيها أفراد مجتمعه وطبقاته.

ولكن قد يرى البعض أن الفن ليس إلا من إنتاج أفراد على درجة عالية من الحذق والمهارة، أو بالأحرى، عباقرة، أفذاذ، وبالتالي لا يمكن أن ينسحب عليهم التعميم الاجتماعي. فهل من حل إذن - في هذه الحالة - لمشكلة الصلة بين الفنان والأديب وبين المجتمع؟

اجابة على هذا السؤال يكتب «سيدني فنكلشتين Sideny Finkelstein» (إن الأعمال الفنية هي من إنتاج فنانين أفراد، غير أن الفن نفسه جزء من الحياة الاجتماعية وإذا لم يكن الرسم أو النحت جزءاً من الحياة الاجتماعية، فسيكون من المستحيل انتاج الرسومات الفردية وتمثيل النحت) (٥).

والفن لم يكن «نتاجاً فردياً، بل جماعياً، وإن كانت البوادر الأولى للفردية قد ظهرت بشكل مواز في شخص العراف» (٦)، وكانت الأغاني والطقوس السحرية تمثل نوعاً من النشاط الفني الجماعي، لم يفقد طابعه، «فقداً كاملاً حتى انقضاء وقت طويل على زوال الجماعة البدائية، وحلول مجتمع الطبقات والأفراد» (٧)، فالفن في أصوله نشأ نشأة جماعية، ولكن الفردية تغلغت فيه نتيجة لانقسام المجتمع إلى طبقات وضعت الفواصل بين البشر.

ويؤكد «ج. بليخانوف G. Plekhanov» على تأثير المجتمع والبيئة والاجتماعية والتي لا يفلت - حتى العباقرة والأفذاذ من تأثيرهما - والذين هم بصورة أو بأخرى ليسوا إلا نتاجاً اجتماعياً، وإن كانوا يظهرون كما لو

كانوا يحملون عنصراً استثنائياً فيقول «أما نحن فنقول إن العبقرى - فى مجال الأفكار الاجتماعية يسبق معاصريه بمعنى أنه يلوح مبكراً عنهم معنى العلاقات الاجتماعية الجديدة التى تظهر للوجود. وبالتالى مستحيل فى هذه الحالة حتى الحديث عن استقلال العبقرى عن بيئته» <sup>(٨)</sup>، فهو وإن كان يملك تميزاً خاصاً فى القدرة على التعامل مع الواقع، بصورة تجعله يملك طاقة نبوية يسبق بها تصورات البشر العاديين أو الآخرين، إلا أنه لا يحدق فى فراغ، وإنا يبحث - أو يلوح مبكراً - فى معنى العلاقات الاجتماعية، أى لم تنقطع صلاته عن المجتمع بل وقد رأى ج.م. جويو G.M. Guyau (بأن الصفة الأولى للعبقرى هى قدرته الهائلة على التعاطف، ونزوعه القوى نحو التواصل الاجتماعى) <sup>(٩)</sup>، وإذا كان تاريخ الفن يوضح تطوراً - أو بلغة أكثر احترازاً - تغيراً - يطرأ عليه من حين إلى حين، فإن تغيراته هذه بالضرورة وثيقة الصلة بتغيرات أخرى، وهى فيما يرى ج.م. جويو: «إنما تقابل تغيرات الأخلاق والحالة الاجتماعية واللغات وحتى أشكال السياسة» <sup>(١٠)</sup>.

وإننا إذا تأملنا تطور الأنواع الأدبية والفنية ونشأتها وتغيرها، وانقراضها أو تلاشيها فإننا نجد أن صلة وثيقة بين هذه الأنواع الأدبية فى كل مرحلة من مراحلها، وبين العلاقات والأوضاع الاجتماعية، فالذى «يحدد الفنون والأنواع السائدة فى كل مرحلة من مراحل التطور الاجتماعى، هو الحاجات العملية والروحية والخبرات التكنيكية، والمثل العليا الجمالية والفكرية، والعلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة، وعلى هذا فالنوع الأدبى محكوم فى نشأته وتطوره بوضع تاريخى اجتماعى محدد، ومحكوم فى طبيعته وطاقاته ووظيفته بالوفاء بحاجات اجتماعية معينة يحددها ذلك الوضع التاريخى الذى أثمر هذا النوع» <sup>(١١)</sup>.

وقد كتب المفكر الماركسى «روجيه جارودى Roger Garoudy» فى كتابه «واقعية بلا ضفاف»: (الفن ليس إلا أسلوب حياة، وأسلوب حياة الناس عبارة عن عمليتى انعكاس وخلق لا ينفصلان بعضهما عن بعض لأن الانسان ليس منعزلا. وعندما تواتيه فرصة التفتح والانطلاق، إنه يتحول إلى عالم صغير يحمل فى طياته ثقافة الجنس البشرى السابقة عليه، أما حاضره، فيتمثل فى «تواجد» عصره فى كيانه، إنه يعيش حياة جامعة تجعل من حدوث انهيار فى سوق الأوراق المالية فى نيويورك، أو انعقاد مؤتمر فى موسكو أو قيام أحزاب فى أسبانيا، مسائل شخصية تمسه. إنها الحياة جامعة «تأكل فى كفها كل دروب الدنيا» - على حد قول «سان جون بيبرس». وهو يشارك فى الحركة الشاملة للكون، ولتاريخه، والمشاركة تعنى فى آن واحد أن يكون مرآة للكون وأن يساهم فى حركته» (١٢).

إن الفنان أو الكاتب كلاهما غير قادر على الإفلات من برائن علاقاته الاجتماعية، وبرائن عصره الذى يشكل ضميره، وقد رأى «جان بول سارتر» Jean Paul Sartre أنه من المستحيل على «الكاتب» (١٣) أكثر من أى شخص آخر، أن يخلص أو أن يفلت من الاندراج فى العالم، وما كتاباته إلا نموذج العام المتفرد ومثاله، فمهما تكن طبيعتها فإن لها هذين الوجهين المتكاملين: تفرد كينونتها وعمومية مراميها - أو بالعكس (عمومية الكينونة وتفرد المرمى). وما الكتاب بالضرورة إلا جزء من العالم تجلّى من خلاله كلية العالم دون أن تسفر مع ذلك النقاب عن وجهها أبداً» (١٤)، بل ويصل إلى أبعد من ذلك حين يقبر «أن المطالب المتجددة دائماً فى المجتمع، وفيما وراء الطبيعة تدفع الفنان إلى البحث عن لغة جديدة ووسائل فنية متجددة» (١٥)، وبذلك يكون أثير الواقع الاجتماعى، والمشكلات الميتافيزيقية ليس فقط على



المحتوى الأيديولوجي للعمل ولكن أيضاً على الشكل الفني والأسلوب  
«Style»

وكل عمل فني أو أدبي سوف يكون له معناه - على حد تعبير المفكر  
الماركسي «جورج لوكاتش George Lukacs» (في حدود تعبيره عن العملية  
الجدلية بين الإنسان كفرد، والإنسان ككائن اجتماعي) (١٦)، وقد رأى  
«ج.ب. سارتر» (أن العلاقات الطبيعية معكوسة في العمل الفني، ...  
والموضوعات التي يقدمها الفن وثيقة الصلة بالعالم، ... ويهدف العمل المنتج  
للفنان إلى تجديد شامل للعالم كلها، ... ذلك أن الهدف الغائي للفن هو  
إعادة تنظيم العالم بعرضه كما هو، ولكن على تقدير أنه صادر عن حرية  
الإنسان، ... كما تتجلى مهمة الكتابة في الكشف عن مغزى العالم) (١٧).

وإننا نلمح هنا وجود تقارب بين آراء «سارتر» والماركسيين، في رؤية  
العلاقة بين الفن والواقع الاجتماعي، أو العالم، ولكن ذلك لم يمنع من  
وجود نص، يعارض هذا التقارب، بل يختلف عن كل الآراء الماركسية  
الشائعة، والأكثر من ذلك هو أن هذا النص ليس لأحد الماركسيين المعاصرين،  
وإنما لـ «كارل ماركس Karl Marx» نفسه أحد مؤسسي الماركسية، إذ كتب  
«في الفن نعرف أن بعض فترات ازدهاره المعينة لا توجد بينها علاقة بأي  
حال، وبين التطور العام للمجتمع، ولا توجد بينها بالتبعية وبين القاعدة  
المادية، أو هيكل ونظام المجتمع في شكل من أشكاله» (١٨).

ويشرح ذلك فيريفييل: بأن تطور الفن يكون كتطور المجتمع، ولكن ليس  
على نفس الوتيرة، فقد ترتقى بعض الفنون عن بعضها، وإن كان لابد من  
وجود أسباب موضوعية لذلك تنبع من أصل اقتصادي واجتماعي. (١٩)

هذا وإننا نرى أن رأى «كارل ماركس» السابق إنما يعتبر أبلغ رد على



دعاة العلاقة الميكانيكية بين الفن والمجتمع، أكثر منه دفعا في اتجاه الفن للفن

وعلى ذلك فإن «سارتر» يعتبر متفقا مع الماركسيين في ضرورة وجود العلاقة بين الأدب والمجتمع.

(٢) طبيعة العلاقة بين الأدب والفن ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى.

إذا كنا قد توصلنا إلى أنه توجد علاقة وثيقة بين الفن وبين البنية الاجتماعية، فإن السؤال الذى يبدو عظيم الأهمية الآن هو:

ما طبيعة هذه العلاقة؟ وإلى أى مدى يتأثر الفنان والفن والأدب بالمجتمع، والعكس كذلك؟

وبدأية فالتا ترى أن «الفن عنصر من البناء الفوقى Super Structure وبذلك فإن العلاقة القائمة بين البناء التحتى Inferior Structure وبين البناء الفوقى تنسحب على العلاقة بين - الأول - أى البناء التحتى، وبين الفن والأدب، (ومن القوى المنتجة، وعلاقات الإنتاج وتطور المجتمع الاقتصادى يقوم البنيان السفلى، الذى ينهض عليه البنيان العلوى الأيديولوجى بضاحمته، فالمؤسسات السياسية والقانونية والمعتقدات الدينية والاخلاقية، والأدب والفنون، تعكس جميعها، فيما تميل إليه وتقرره، وتبتدعه من أعمال الظواهر الاقتصادية التى يستقر عليها المجتمع) (٢٠)، فالبناء الفوقى (العلوى)، إنما يعكس الأوضاع التى يكون عليها البناء التحتى (السفلى)

وهذه العملية التى ينبعث بها التركيب العلوى «غير ملحوظة من جانب الناس فهم لا ينظرون إلى هذا التركيب العلوى باعتباره نتاجا مؤقتا لعلاقات

مؤقتة، بل كشيء طبيعي وإجباري أساساً» (٢١).

والماركسية تؤكد هنا باشتراط البناء الفوقى بالبناء التحتى، مما يجعله موقوتاً به، بل «ولا يمكن ان يظهر بناء تحتى معين حتى تظهر الظروف المادية الملائمة» (٢٢)، وبهذا تكون «البناء التحتى أهميته الأولية لأنه يشكل الأساس الذى يقوم عليه البناء الفوقى. Super Structure» (٢٣).

ومع أن الفلسفة الماركسية أكدت على أسبقية (قبلية) البناء التحتى، إلا أن ذلك لا يعنى أن العلاقة بين البنائين علاقة ميكانيكية، وإنما على العكس من ذلك تقوم علاقة جدلية «ديالكتيكية» بينهما، «فإذا كان العامل الاقتصادى هو الذى شكل فى النهاية العمل الحاسم، فليس معنى ذلك أن البنائيات العلوية Superior Structures الفكرية لعب دوراً سلبياً، أو أنها مجرد إنعكاس لعملية التطور المادى إن البنائيات العلوية الفكرية تعود فتؤثر على الحياة الاجتماعية سواء بدعمها، أو بزعمتها ومن ثم كانت الأهمية الأولى للأفكار فى صراع الطبقات أهمية أكدها ماركس وإنجلز مراراً» (٢٤).

ولقد كانت العلاقة بين الوضع الاقتصادى ومجمل البناء التحتى، وبين الفن ومجمل البناء الفوقى من الموضوعات الشائكة، والتي لازالت حتى الآن تتعرض للالتباس، وقد لاحظ ذلك، «فريدريك إنجلز F.Engles»، أحد مؤسسى الماركسية، فكتب فى رسالة له إلى «جوزيف بلوخ» «بمقتضى التصور المادى للتاريخ فإن العامل الحاسم الفعالية فى التاريخ هو، فى التحليل الأخير، انتاج الحياة المادية، وإعادة انتاجها. ولم نؤكد، لا أنا ولا ماركس أكثر من ذلك قط، فإذا جاء أحدهم فيما بعد ولوى رقبة ذلك، إلى حد القول بأن العامل الاقتصادى وحده هو الحاسم الفعالية، فإنه يكون قد حول تلك الصيغة إلى

جملة فارغة، مجردة، عابثة؛ إن الوضع الاقتصادي هو الأساس لكن مختلف أجزاء البنية الفوقية.. الأشكال السياسية للصراع الطبقي ونتائجه، الدساتير التي تسنها الطبقة الظافرة عند كسب المعركة.. الخ، الأشكال الحقوقية وحتى إنعكاسات جميع هذه الصراعات الفعلية في دماغ المتصارعين، من نظريات سياسية وحقوقية وفلسفية وتصورات دينية وتطورها اللاحق في شكل معتقد جامد مذهب، تمارس بدورها تأثيرها على مسار الصراعات التاريخية وتحدد برجحان كفة، شكلها في العديد من الحالات. (٢٥)

وبهذا تتحدد بدقة العلاقة بين البناء الفوقي، والبناء التحتي، فليست المسألة مجرد إنعكاس ميكانيكي، ولكنها علاقة متبادلة، يتفاعل فيها البناءان معاً، وإن كانت الأولوية للبناء التحتي.

وقد كتب في هذا الصدد، «جوزيف ستالين» :

«الشروط التاريخية للأثر الفني بنجدها اذن - في البناء الاجتماعي - في فترة زمنية معينة، منظوراً إليها بجميع تعقيداتها وكل تركيبها، وجميع تفاعلاتها، وتناقضاتها، ولا يجدر بنا فقط أن نتابع من الأسفل إلى الأعلى، نشوء الأبنية الفوقية، وإنما يجب أن نأخذ بعين الاعتبار نشاطيتها، وقوتها الفاعلة الضخمة. (٢٦)

وعلى هذا إذا كان البناء الفوقي - والذي يقع ضمنه الفن والأدب - تتحدد شروطه من خلال البناء التحتي - مع الاحتفاظ بهذا التفاعل المتبادل، فما هي إذن الشروط أو الظروف التي تجعل تغييراً في البناء الفوقي ممكناً ؟

يكتب ف. آفانا سيف: «البناء التحتي يحدد طبيعة البناء الفوقي ليس فقط لأنه يؤدي إلى نشأته، ولكن أيضاً، لأن أي تغييرات في النظام الاقتصادي

Economic System تؤدي بالضرورة إلى تغييرات في البناء الفوقي» (٢٧)، وأكثر من ذلك تكون التغييرات في البناء الفوقي عميقة «إذا حل بناء اقتصادي محل بناء آخر كنتيجة لثورة اجتماعية» (٢٨)، وهذه العلاقة الوثيقة تؤكد الطابع المؤقت لمدارس الفن المختلفة، فكل نمط معين من العلاقات الانتاجية ينعكس بالضرورة، في أدمغة الفنانين، وينسحب على ابداعهم بطريقة تختلف عن الفن الذي يرتبط بنمط آخر، مع الاحتفاظ، بالحركة المرنة لهذا الانعكاس .

والفن بوصفه عنصراً من البناء الفوقي، قد ظهر وتطور - في رأى آفانا سيف - من خلال العمل، إذ يرى أن «الفن يستمد مادته من الحياة اليومية، ومن العمل، ولكنه يهب هذه العلاقات الانسانية شكلاً نوعياً معيناً، هو الشكل الفني - وهكذا فهو بناء فوقى ولكنه يمد جذوره في العمل، وفي الحياة التطبيقية، وفي قدرة الانسان على الطبيعة يعنى في مستوى القوى المنتجة . والشكل من أشكال الفن يزول بزوال القاعدة التي كان بناءً فوقياً من أبنيتها الفوقية». (٢٩)

إن هذه الرابطة بين الفن والواقع الاجتماعي تقوم على أساس عملية «الانعكاس Reflection»، والتي تنهض على أساس أن وعى الناس ليس هو الذى يحدد وجودهم، «ولكن وجودهم الاجتماعي - على العكس - هو الذى يحدد وعيهم» كما أوضح ذلك كارل ماركس (٣٠) في نقد الاقتصاد السياسي .

والإنعكاس يعنى أن «تصورنا عن العالم هو انعكاس هذا العالم على حواسنا وعقولنا، وتحول هذا الانعكاس إلى صيغ فكرية تتضمن معرفتنا بهذا العالم، ويتم هذا الانعكاس في ظروف محددة، وذلك لأن ادراكنا لعالمنا هو



جزء من نشاطنا العملى وعلى هذا فإن الادراك محكوم بمستوى خبرتنا التكتيكية، وطبيعة العلاقات الاجتماعية. (٣١)

والفن إنما يقوم بهذه العملية الجدلية - عملية «الانعكاس» هذه من خلال التحام وثيق بالواقع، المتطور والمتغير، بعلاقاته المتشابكة، والمتداخلة بعضها فى بعض والتي تؤثر وتتأثر ببعضها البعض، هذا الواقع الذى يسم بميسمه كل الانتاج الفنى سواء كان الفنان واعياً بذلك أو غير واع، وهذا الانعكاس، انعكاس فعال وإيجابى، فقد رأت الاتجاهات الميكانيكية أن الوعى انعكاس سلبى للوجود العادى، ولهذا تسميه (ظاهرة عرضية) أما المادية الجدلية فترى أن الوعى الاجتماعى هو فعلاً انعكاس، ولكنه انعكاس فعل. (٣٢)

ولتوضيح تلك العلاقة نجد ان جورج بليخانوف (٣٣)، يقول فى كتابه «تطور النظرة الواحدة للتاريخ» :

«إن العقل الانسانى لا يمكن أن يكون صانع التاريخ لأنه هو ذاته نتاج للتاريخ، ولكن حالما يظهر هذا النتاج، فإنه لا يجب ولا يستطيع بطبيعته - أن يكون خاضعاً للواقع الذى تلقاه إرثاً عن التاريخ السابق، هو يسعى بالضرورة إلى تحويل هذا الواقع على صورته ومثاله، إلى جعله معقولاً. فالمادية الجدلية تقول كما يقول «فاوست جوته» :

(فى البدء كان الفعل) Im anfang war die tat وإذا كان الواقع الاجتماعى ليس ثابتاً، بل هو فى قلق دائم وتطور مستمر، فإن عملية الانعكاس تقتضى أن تكون الأبنية الفوقية هى الأخرى فى تطور مستمر، وتعانى من عدم الاستقرار، وبناءً على هذا فإن الجديد فى البناء الفوقى، بما

فيه من أفكار وفن، إنما هو مشروط بالجديد فى الواقع الاجتماعى، «فإن الأفكار والنظريات الاجتماعية الجديدة لا تبرز إلا عندما يضع تطور الحياة المادية للمجتمع مهمات جديدة أمام المجتمع» (٣٤) وهذه الأفكار الجديدة لا تكون نتيجة عشوائية، وإنما تنبثق كحل للتناقضات الموضوعية التى تنمو داخل المجتمع وهذه الأفكار والأبنية الفوقية بشكل عام، عندما تظهر تتحول إلى قوة مادية أى أن الانعكاس ليس انعكاساً سلبياً، وهذه القوة المادية «تسهل الجواز المهمات الجديدة التى يضعها تطور الحياة المادية للمجتمع، وتسهل رقى المجتمع» (٣٥).

وتأسيساً على ما سبق فإن كل تغير أو تطور فى البناء التحتى، يتبعه تغير أو تطور فى الفن، والبناء الفوقى - عموماً - ، ولكن يجب أن نحذر التبسيط فى هذه المسألة، ولعل هذا هو الذى دفع «ج. بليخانوف» إلى القول : «فالحالة الجديدة للقوى الانتاجية تجلب معها تركيباً اقتصادياً جديداً تماماً كما تجلب سيكولوجية جديدة (روح عصر جديد) ونستطيع من ذلك أن نرى أن المرء لا يمكنه الحديث عن الاقتصاد كسبب أولى لكل الظواهر الاجتماعية إلا فى الاحاديث المبسطة، فهو أبعد من أن يكون سبباً أولياً، إنه ذاته نتيجة «وظيفة للقوى الانتاجية» (٣٦).

إن العلاقة بين الأدب والفن، وبين المجتمع تتم من خلال وسائط عديدة، وليست انعكاساً ميكانيكياً، فبين «أدب حقبة من الحقب، وبين أسلوب انتاجها يقوم كل من النظام السياسى والاجتماعى المشيد على قاعدة اقتصادية معينة، والمشاكل النفسية، والمثل الفكرية النابعة من ثنايا الطبقات المختلفة، وأثر ما عدا ذلك من مثل للبنيان العلوى لمجتمع» (٣٧).

والفن بناء فوقى ولكنه يتميز بخصائص محددة، ففيه يختلط اللهو والهوى والتصوير الذى يستخدم التخيلات تارة ليخرج من الواقع، وتارة ليدخل ثانية إلى الواقع دخولا عميقاً» (٣٨) وهو إذ يجتهد من أجل التقاط الواقع وما يعتمل فيه من صراعات سواء عن طريق أن يكون انعكاساً ديكارتياً، أو يكون رد فعل، وسواء كان ذلك عن وعى أو لا وعى وهذا يجعل العلاقة بينه، أى الفن، وبين الواقع علاقة تركيبية، وليست علاقة بسيطة وكثيراً ما يكون الإنتاج الفنى ذو المستوى الرفيع والذى يملك جرأة فى التعبير، كثيراً، ما يسبق «الحقيقة الاقتصادية، بينما تظل المنتجات متوسطة القيمة، جامدة، ثابتة على حالها، حاملة بصور الماضى» (٣٩).

هذه العلاقة التركيبية تتم من خلال وسائط Mediations، وهى ليست وسائط قائمة «بين القاعدة وبين الأبنية الفوقية، وإنما هى خطوط أولية ترسم الوعى والمعرفة أو مبادئ أولية، وانعكاسات عن الواقع الحقيقى غير كاملة، وتاريخ هذه الصياغات قد بلغ درجة عالية من التعقيد، والتركيب، وغالباً ما يحدث أن نجد فيه (بقية باقية) تعود بتاريخها إلى ما قبل التاريخ، وفى الامتثالات المتوهمة عن الطبيعة أو عن الإنسان، لا نجد إلا (عنصراً اقتصادياً سلبياً)» (٤٠).

والجدير بالذكر أيضاً أن الأبنية الفوقية نفسها تقوم فيما بينهما علاقات تأثير وتأثر بالغة كما تؤثر فى البنية الاقتصادية والاجتماعية، ولهذا السبب وجب أن نحلل تفصيلاً شروط المعيشة لمختلف الطبقات الاجتماعية «قبل أن نحاول اكتشاف أيديولوجياتهم - معقولياتهم مذهبهم العقلية - ومفاهيمهم الجمالية بخاصة» (٤١) حتى نستطيع الوقوف على كل المؤثرات التى تؤثر فى الفن وتطوره.

وبذلك يتضح أن العلاقة بين الفن، والواقع الاجتماعى والاقتصادى، ليست علاقة تطابق ميكانيكية، وإنما تمر بمنعرجات كثيرة، حيث توجد عوامل عرضية عديدة، تجعل هذه العلاقة تتقدم فى خط متعرج «ولكن لو رسمت خط المحور فى زواياه لرأيت أنه كلما كان العصر المدروس أطول، كان خط التطور الثقافى أشد توازياً فى عمومته مع خط التطور الاقتصادى» (٤٢) على حد ما رأى فردريك انجلز، وهذه العوامل يجب أن تأخذ نصيبها من الاهتمام عن الدراسة.

إن علاقة وثيقة إذن تلك التى تقوم بين الفن والأدب، وبين الواقع الاجتماعى، وإن تكن على درجة عالية من التعقيد تجعل أى تبسيط إنما يخل بالمسألة من أساسها، ولعل هذا يجعلنا نقرر أن أى فنان أو أديب له صلة ما بواقعه الاجتماعى، هذا الواقع الذى يؤثر فيه.

(٣) هل يعبر الفن والأدب عن طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية؟

إن ما وصلنا إليه من علاقة بين الفن والأدب ومجمل البناء الفوقى، وبين البناء التحتى يدفعنا الى دراسة نقطة أكثر تفصيلاً، وهى، مدى تعبير الفن والأدب عن، طبيعة العلاقة بين الطبقات الاجتماعية؟ أو الاجابة على السؤال التالى - هل الفن والأدب طبقان أم لا؟

فى هذا الصدد كتب المفكر الماركسى «جورج بليخانوف» موضحاً علاقة الفن بالعمل والطبقات الاجتماعية، إذ يقول:

«لنتأمل مثلاً مستقى من حياة «النيوزلاندين» فهم فى بعض أغانيهم يحتفلون بزراعة البطاطا، وكثيراً ما تقترن هذه الأغاني برقصات هى نسخة طبق الاصل عن الحركات التى يؤديها ابن البلد وهو يزرع تلك النبتة، ويتضح



من هذا بجلاء، كيفية تأثير النشاط الانتاجى على فنهم، ومنه نفهم أيضا ما دامت الطبقات العليا لا تتعاطى أى عمل إنتاجى، فإن الفن المبتثق عن وسطها لا يمكن أن يكون له صلة مباشرة بعملية الانتاج الاجتماعية.

لكن هل يعنى أن التبعية السببية التى تربط وعى البشر فى مجتمع منقسم إلى طبقات إلى طراز حياتهم تضعف وتترأخى؟.

بتاتا، فانقسام المجتمع إلى طبقات مشروط هو نفسه بالتطور الاقتصادى لهذا المجتمع واذا لم يكن للفن الذى تبدعه الطبقات العليا من صلة مباشرة بعملية الانتاج، فإن ذلك يجد تفسيره بدوره فى التحليل الأخير، فى أسباب ذات صفة اقتصادية، وينجم عن ذلك أن التفسير المادى للتاريخ قابل للتطبيق هنا على أحسن وجه وكل ما هنالك أنه من الطبيعى فى هذه الحالة ألا يكون من الميسور بالقدر نفسه اكتشاف الرابطة السببية القائمة بلا ريب، بين طراز الحياة والوعى، وبين العلاقات الاجتماعية المتكونة على أساس «العمل» والفن، فهنا تتدخل بين العمل من جهة وبين الفن من جهة أخرى حلقات وسيطة غالبا ما تأسر انتباه العالم بكامله فتحول بينه وبين فهم الظاهرة على حقيقتها». (٤٣)

فتعبير الفن والأدب عن الطبقات ينطلق من علاقة الطبقات بالعمل، فالفن والأدب يحاولان أن يكونا انعكاسا لأوضاع العمل لهذه الطبقة أو تلك، وبالتالي يكونا معبرين عنها.

ولكن هل يقف تعبیر الفن والأدب عن الطبقات عند حد الانعكاس الناشئ عن العمل؟ لقد كتب «هـ. تين H. Tain»، فى كتابه فلسفة الفن : «ظهرت المأساة الفرنسية فى الوقت الذى اقامت فيه الملكية النظامية والنبيلة فى

عهد لويس الرابع عشر امبراطورية الأدب واللياقة وحياة البلاط وجمال الأداء  
وأناقة الخدمة الأرستقراطية، وزالت من الوجود يوم الغت الثورة مجتمع النبالة  
وآداب التخلف». (٤٤)

أى أن تأثيراً عميقاً من بناء فوقى - إن صبح قول «ه. تين» - قد أثر فى  
الفن، وقد لعب الفن دوراً هاماً فى التغيير والقدرة على التنبؤ، حتى أن أعظم  
الثورات كان الفن ممهداً لها، «فالفن فى المجتمع الطبقي إذن يحمل طابعاً  
طبقياً» - وعلى حد قول «ف. أفاناسيف V. Avansyev» يميل إلى التحزب  
ولا يوجد فن خالص Pure ولا فن من أجل الفن، فلا مكان لمثل هذا الفن،  
ويستعمل الفن لسهولة استخدامه وقدرته الكبيرة على التأثير الانفعالى كسلاح  
عظيم الأهمية فى الصراع الطبقي The Class Struggle وهذا يفسر لماذا  
تستغل الطبقات الفن كوسيلة لتوصيل أفكارها السياسية والأخلاقية، وغيرها  
من الأفكار. (٤٥)

فالفن لا يعبر فقط عن الطبقات، بل هو أداة من أدوات الصراع بينها،  
ولكن - فى الوقت الذى يرى فيه المفكر الماركسى المعاصر «ف. أفاناسيف»  
أن الفن يعمق الصراع الطبقي، فإننا نرى أن «ج. بليخانوف» - مؤسس  
الماركسية الروسية، والذى يؤكد أيضاً على طبقية الفن يرى أن الفن «يستطيع  
أن يفصح عن الأفكار القادرة على تقريب العلاقات بين البشر، والحدود  
الممكنة لهذه العلاقات لا تحدد بواسطة الفنان بل بواسطة مستوى الثقافة Lev-  
el of culture الذى بلغه المجتمع الذى ينتسب إليه، ولكن فى المجتمع المنقسم  
إلى طبقات فإنها تتحدد عن طريق العلاقات بين هذه الطبقات، وأكثر من هذا  
مستوى التطور الذى حدث لكل طبقة فى نفس الوقت» (٤٦).

أى أن التأثير هنا يكون مستقلاً عن الإنسان، وخارجاً عن إرادته، وهذا ينهل من معين الماركسية الأول - كارل ماركس - حيث يقول : «إن الناس أثناء الانتاج الاجتماعى لمعيشتهم يقيمون فيما بينهم علاقات معينة ضرورية مستقلة عن ارادتهم. وتطابق علاقات الانتاج هذه درجة معينة من تطور قواهم المنتجة المادية» (٤٧).

وإذا كان «ج. بليخانوف» فى رؤيته للفن المقرب للعلاقات بين البشر لم ينفصل عن الرؤية الطبقيّة أيضاً - والذي يخلق نوعاً من التناقض - على الأقل بين رؤيا «آفانا سيف» (تعميق الصراع) - وبين «بليخانوف»، فإن هذا لم يمنع أن يرى «جروفس، ومور» Groves & Moore أن الفن (دائماً يستخدم لتقوية الروح الاجتماعية بين الناس سواء فى السلم أو فى الحروب، بحيث يكون الناس بفضل كته واحدة متماسكة) (٤٨)، بل وللفن وظيفة اجتماعية - تناقض وظيفته لدى «آفانا سيف» - ففى نظر «اميل دوركيم Emile Durkheim» كما فى نظر «جروس Groose» (يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس فى الهيئات والمجتمعات) (٤٩).

فإذا كان «دوركهايم»، و«جروس»، «مور»، و«جروفس» ينطلقون من وضع ينكر الصراع الطبقي، فإننا نجد «سارتر Sartre» والذي كان يرفض الصراع الطبقي بداية يعود ليؤكد وجوده ويعتذر عن ماضيه قائلاً: «لما لا مرية فيه أننى شعرت، فى حادثتى بنفور عميق من التحليل النفسى، نفور لا بد من تفسيره، مثلما ينبغى تفسير جهلى الأعمى بالصراع الطبقي، لقد كنت أرفض الصراع الطبقي لأننى كنت برجوازيًا صغيراً...» (٥٠).

وعندما يتحدث عن الكاتب فإننا نراه يرى انحيازه، وانطلاقه من وضع  
طبقي، كما يشرح وضع البرجوازية، فيكتب في ما هو الأدب What is the  
literature ? «والأسطورة المبررة لوجود هذه الطبقة (البرجوازية) العاملة غير  
المنتجة هي النفعية فوظيفة البرجوازي أنه وسيط من ناحيتين : بين المنتج  
والمستهلك: فهو طرف أوسط ارتفع إلى امتلاك القوة كلها . وفيما يخص الأمر  
المزدوج غير المتجزئ من الوسيلة والغاية قد منحت الوسيلة الأهمية الأولى، إن  
الغاية محتجة لا ترى أبداً وجهاً لوجه، وتلاحظ دون أن يتحدث عنها، وتنحصر  
الغاية من كل حياة انسانية جديدة باسمها في انفاقها في ممارسة الوسائل،  
وليس من الجدد في شيء الانصراف إلى الحصول على غاية مطلقة بدون  
وسيلة إن هذا في نظر البرجوازي شبيه بما إذا تطلع امرؤ لرؤية الله وجهها لوجه  
بدون عون الكنيسة، ولا يوثق إلا بمشروعات تبدو الغاية منها على الأفق  
نكوص مستمر أمام سلسلة من الوسائل لا نهاية لها. فإذا اراد الانتاج الفني أن  
يعتمد به، فعليه أن يدخل في دائرة النفعية، وأن ينزل من سماء الغايات غير  
المشروطة فيستسلم بدوره إلى مصيره النفعي أي يصير وسيلة تضبط الوسائل.  
وما دام البرجوازي خاصة على غير ثقة كاملة بنفسه، لأن سلطانه غير مؤسس  
على أوامر إلهية، فعلى الأدب أن يعاونه على خلق الشعور بأنه برجوازي  
بمقتضى حق إلهي. وهكذا بعد أن كان الأدب تعبيرا عن الضمير الفاسد  
لذوى الامتيازات في القرن الثامن عشر، استهدف للخطر في أن يصير - في  
القرن التاسع عشر تعبيرا عن راحة الضمير لطبقة من الطغاة. وكان الأمر يهون  
لو أن الكاتب استطاع الاحتفاظ بحرية فكره في النقد، وكان هذا هو مصدر  
ماله من خلاق واعتداد بالنفس في القرن السابق، ولكن جمهوره البرجوازي  
يعارض الآن في ذلك، لأنه طالما كانت البرجوازية تتجاهد ضد امتيازات طبقة



النبلاء، كانت تستريح إلى السلبية الهدامة، أما الآن وفي يديها السلطة، فقد انصرفت إلى البناء طالبة العون فيما تشيده» (٥١).

إن «سارتر»، يؤكد هنا، بوصفه لوضع البرجوازية كطبقة تقوم بدور الوسيط - وهو دور يعنى به «سارتر» ما يمكن الاستغناء عنه، وإن كان قد ارتفع إلى مستوى من الأهمية أعلى من الدور الأساسى - الانتاج -، هذه الطبقة جعلت من الفن أداة فى يدها، فهو فى حالة صراعها ضد الاقطاع، فى مرحلتها الثورية، أداة هدامة لهدم المجتمع القديم وتقويضه، أما الآن وقد أصبحت فى الحكم، فقد صار عليه أن ينصرف إلى تأكيد مركزها ودورها، والتغاضى عن كل سلبها، ومصادرتها للحريات، وإن كانت قد اتاحت له حق نقد المعتقدات الدينية. فقد صادرت دوره الانتقادى العظيم، والموجه، والموقف للوعى. والفن والأدب هنا طبقان بشكل واقعى، وتبرز أهميتهما سواء فى التمهيد لسيطرة الطبقة، أو لتبرير وجودها بعد أن تسيطر.

والجدير بالذكر هنا أن «سارتر» يتفق فى جوهر ما كتب مع المفكر الماركسى «ج. بليخانوف» الذى رأى أيضاً (أن السلطة السياسية تفضل دائماً توجيه الفن للمنفعة لأن من مصلحتها تسخير الأيديولوجيات لخدمة الأغراض التى تهدف إليها، ومادامت السلطة السياسية أحياناً تبدو ثورية، وأحياناً أخرى محافظة أو رجعية، فإن من الخطأ البين أن نعتقد أن وجهة النظر النفعية خاصة من مبادئ الثوار Revolutionaries أو من لهم أفكاراً تقدمية of advanced mind بصفة عامة» (٥٢).

إن «سارتر»، «وبليخانوف» هنا يكادان يتطابقان فهما يتكلمان نفس اللغة، وينهجان نفس النهج، والأكثر من ذلك أن هذه الفكرة التى ردها

«سارتر» والتي سبقه إليها «بليخانوف» ردها في نفس الوقت «ماوتسى تونج» (٥٣) الزعيم الصينى، الذى كان يرى أن الكاتب أو الفنان البرجوازى، بالضرورة لن يمجّد الطبقة العاملة، ولكنه سيمجّد البرجوازية، والعكس صحيح.

إن الكتابة مسئولية، مادام الكاتب يعى تماماً إلى أى وضع يجره الواقع الاجتماعى وهذه المسئولية تجعل الكاتب يضع نصب عينيه مجتمعه «ما لا ريب فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية، ولا بد أن يكون الكاتب مقتنعاً به عميق الاقتناع حتى قبل أن يتناول القلم إن عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسئوليته وهو مسئول عن كل شيء : عن الحروب الخاسرة أو الراححة، عن التمرد والقمع. انه متواطئ مع المضطّدين إن لم يكن الحليف الطبيعى للمضطّدين، لكن ليس ذلك لأنه كاتب فحسب، بل لأنه أيضاً انسان . وهذه المسئولية عليه أن يعيشها ويريدها (والكتابة والحياة يجب أن تكونا بالنسبة إليه شيئاً واحداً، لأن الفن ينقذ الحياة، بل لأن الحياة تعبر عن نفسها فى مشاريع، ولأن مشروعه هو الكتابة) لكن ليس عليه البتة أن يرتد إلى هذه المسئولية ليحاول أن يتبين ما ستكونه بالنسبة إلى أحفاده. وليست المسألة بالنسبة إليه أن يعرف ما إذا كان سيحدد حركة أدبية ويجعل منها مذهباً أو مدرسة، بل أن يلتزم الحاضر» . (٥٤)

إن النتيجة التى يصل إليها «سارتر» هى أن الأديب لا محالة معبر عن الطبقات وإن لم يقف فى صف هذه الطبقة، فهو حتماً سيكون فى صف تلك التى تعادىها، ومن هنا تنبع المسئولية الواعية للكاتب ازاء الواقع الاجتماعى.

فلا وجود إذن - سواء كان الرأي لـ «سارتر» أو للماركسيين، لأدب فوق الطبقات، أو أدب معلق غير منحاز، فالذى يوجد دائماً، ويوضحه تاريخ الأدب هو أدب يعبر عن هذه الطبقة أو تلك .

#### (٤) الفنان والكاتب وعلاقتها بالطبقات المحافظة :

يكتب «فيليب تودى Philip Thody» فى كتابه «جان بول سارتر - دراسة أدبية وسياسية Jean Paul Sartre, A Literature and Political Study» : «السبب الذى من أجله سقط القرن الثامن عشر فى رأى «سارتر Sartre» هو سرعة فقدان الفردوس الذى كان للكتاب الفرنسيين، ذلك لأن الطبقة المستبدة Oppressed Class قدمت نفسها للكتاب كجمهور حقيقى Real Public فى القرن الثامن عشر، ويوضح «سارتر» أن التوق السياسى للبرجوازية للحضارة العظيمة، وحرية التدين، تطابقت مع الرغبات العامة فى الحرية العظيمة التى يهدف إليها جميع الكتاب ففولتير Voltaire ورسو Rousseau، وديدرو Diderot وجدوا قراءهم فى طموح البرجوازية السياسى، والذين جعلوا فى اعتقادهم فى العقل والتحليل وسيلة لتدمير الأساطير السياسية والدينية to Distroy the political and religious myths التى كانت وحدها مهيمنة باستمرار فى العصور القديمة Ancienct regime ولكن حالما فازت الطبقة المتوسطة Middle class بالثورة عام ١٧٨٩ فان الكتاب مرة أخرى القوا إلى المنفى، فالبرجوازية لم تعد فى حاجة إلى ذكائهم الانتقادی - Critical intelligence لأنه لم يعد هناك ما تريد تدميره، سواء خارج تكوينها، أو مما هو استبدادى ولا معقول» . (٥٥)

لقد جاءت البرجوازية، وهى ترفع شعارات الحرية والمساواة، وكان الكتاب أدواتها فى نشر أفكارها، وبذلك أطلقت طاقات عظيمة للابداع،

وفجرت ينابيع الالهام، إلا أنها وقد صارت «سلطة» أو «دولة» State فإن الوضع قد تغير تماماً، وصارت تنظر إلى الفنان والكاتب على أنه «شيء مريب تافه تحيط به الشكوك والظلال» (٥٦)، لقد تحولت الطبقة الصاعدة إلى طبقة محافظة، رجعية Reactionary Class، وبذلك فرضت قيودها على الابداع الفنى والأدبى.

يقول سارتر «حين تكون الطبقات صاحبة الامتياز موطدة المبادئ قريبة العين بها وحين يكون ضميرها مرتاحاً راضياً، وحين يجد المضطهدون المقتنعون أعظم الاقتناع بأنهم مخلوقات دنيا، ما يرضى غرورهم فى شرطهم الدليل، فإن الفنان يكون فى بحبوبة ونعيم من أمره، فالموسيقى قد توجه باستمرار منذ عصر النهضة، حسبما تقول (٥٧) إلى جمهور من الاختصاصيين، لكن ماذا يكون هذا الجمهور إن لم يكن الأرستقراطية الحاكمة التى لم تكتف بأن تمارس فى طول البلاد وعرضها سلطات عسكرية وحقوقية وسياسية وإدارية فجعلت من نفسها فى أزمنة محددة محكمة للذوق، ولما كانت هذه النخبة بالحق الإلهى تقدر ماهية الوجه الإنسانى، فقد كان فى وسع المغنى أو رئيس جوقة المرتلين أن يسمعا الإنسان بأسره سيمفونياتها وتراتيلها، وكان بوسع الفن أن يزعم أنه إنسانى النزعة لأن المجتمع كان ما يزال (إنسانياً)» (٥٨)

فلم تقم السلطة الحاكمة بأمورها السياسية والمدنية فحسب بل فرضت أيضاً «ذوقها» على الجمهور، وكان الفنان ملبياً لمتطلبات الأرستقراطية، وادعت بكل ما فى هذه الادعاء من فجاجة وزيف بأنها تمثل الإنسانية جمعاء، وكان الفنان خادماً لتصوراتها وذوقها والتى هى بالضرورة لا إنسانية، بحكم محافظتها ورجعيتها، فإنها تدمر الروح الإنسانية كما تدمر الفن .



إن المجتمع الذى يرتد إلى الماضى أو الذى «يغلب عليه الانحلال لا بد أن ينعكس هذا الانحلال فى الفن أيضاً مادام فناً صادقاً» (٥٩)، ذلك أن الفنان أو الأديب إنما يعبر عن جملة من التناقضات والتغيرات داخل البناء الاجتماعى والعلاقات الكائنة بين البشر الذين يعيشون فيه، وبذلك تختلف رؤية الفنان وتصورات بتغيير المجتمع وتطوره، فالكاتب فى مجتمع برجوازي ثورى، يختلف عنه فى مجتمع برجوازي - أيضاً - لكن بعد أن استقرت السلطة لدى الرأسماليين وتربعوا فوق كراسى الحكم، وغالباً ما تكون أحلام الكاتب فى مواجهة مصالح الطبقات المحافظة .

«ولقد أدى الانتصار السياسى لطبقة البرجوازية، وطالما تمناه الكتاب ما وسعهم إلى قلب أوضاعهم رأساً على عقب، وإلى تشككهم فى كل شىء حتى فى مضمون الأدب نفسه، حتى ليتمكن أن يقال أنهم لم يبدلوا هذه الجهود الكثيرة إلا ليمهدوا لضياعهم ضياعاً أكيداً. ولا شك أنهم ساعدوا على تملك البرجوازية للسلطة بتدماج قضاياهم الأدبية فى قضية الديمقراطية السياسية، ولكنهم كانوا عرضة لرؤية موضوع مطالبتهم يختفى فى حالة الانتصار ذلك الموضوع الذى طالما رددوه فى مؤلفاتهم، ويكاد يستغرقها جميعاً، وبالاختصار تحطم ذلك الانسجام العجيب الذى ربط مطالب الأدب الخاصة بمطالب البرجوازيين المضطهدين منذ تحققت مطالب هؤلاء وأولئك . وكانت المطالبة بحرية الكتابة وحرية البحث فى كل شىء هدفاً جميلاً مادام ثم ملايين من الناس حنقين على أنهم يستطيعون التعبير عن عواطفهم ولكن منذ حصل هؤلاء على حرية التفكير والاعتراف وعلى المساواة فى الحقوق السياسية أصبح الدفاع عن الأدب مسألة شكلية محضة لا ترضى أحداً، ووجب البحث عن موضوع آخر للأدب، وفى نفس الوقت فقد الكتاب

وضعهم الممتاز، وكان أساس ذلك الوضع الممتاز هو الصدع الذى كان قد شطر جمهورهم ويسر لهم اللعب على كلا المسرحين ولكن هذا الصدع قد التحم، فابتلعت البرجوازية طبقة النبلاء أو كادت، فكان على الكتاب أن يستجيبوا لمطالب جمهور موحد، وضاع كل أمل لهم فى خروجهم من طبقتهم الأصلية، فهم وليدوا طبقة برجوازية، معولون بمن يقرأ لهم من البرجوازيين، وعليهم أن يظلوا كبرجوازيين، وقد انطبقت عليهم البرجوازية كالسجن. (٦٠)

هذا الوضع الجديد فى رأى سارتر، بعد انتصار البرجوازية الذى وجد الكاتب نفسه فيه، وقد سجنته البرجوازية - المحافظة - بعد تسلمها السلطة واستخدمته ضد أحلامه وطموحه، فقد فقد التناقض الذى كان يسر له اللعب على شطرى الجمهور، فقد التحم (النبلاء - البرجوازية الصاعدة)، وحددت له البرجوازية مجالاته تحديداً صارماً - على حد قول «سارتر»: «فالمثالية الذاتية والتزعة النفسانية والحتمية، ومذهب المنفعة وروح الجد كما فى «باسكال Pascal» هى الأمور التى كان على الكاتب البرجوازى أن يعكس صورها لجمهوره قبل كل شئ. فلم يعد يطلب من الكاتب أن يبعث ما فى العالم من كثافة وغرابة، بل تحليل هذا العالم إلى انفعالات أولية ذاتية تجعله أسهل هضمًا - ولا يطلب منه كذلك العثور فى أبعد أغوار حريته على أعمق ما فى القلب من حركة، ولكن مطابقة (تجربته على تجارب الآخرين). فكتبه تجمع - فى وقت - معاً بين كونها قوائم احصاء لما اختص به البرجوازيون، من حكمة ووسائل صغيرة فى آداب المراسم والعادات، ونتائج بحوثه فيها مقرر سلفاً، فقد حددت له سلفاً درجة التعمق فى البحوث، واختيرت له الدواعى النفسية، وانضغ الأسلوب نفسه لقواعد كثيرة مغمض العينين، ولكن الأدب

بذلك قد اغتيل اغتيالاً» (٦١).

لقد أدى تحول البرجوازية إلى طبقة محافظة، إلى سيادة الروح التحليلية والوقوع في أسر النمطية وتلبية حاجات البرجوازية بصورة تلقائية، والذي أدى بدوره إلى سجن الأدب واغتياله.

وإذا كان هذا ما رآه «سارتر» فإن المفكر الماركسي «إرنست فيشر Ernst Fisher» يؤيده في هذه النقطة، حين يرى أن التناقضات الداخلية للرأسمالية والتي بدأت مع تسلمها السلطة (قد بدأت تفعل فعلها، فالرأسمالية تنادى بالحرية في حين تمارس في الواقع مفهومها الخاص للحرية، وهو المفهوم المتمثل في عبودية الأجر. وما زعمته من إطلاق العنان لكافة الطاقات الانسانية كان في الواقع خضوعاً لشرعية الغاب المتمثلة في المنافسة الرأسمالية، كما أنها ألزمت الشخصية الانسانية المتعددة الجوانب بالتخصص الضيق (٦٢). فهما يتفقان على أن البرجوازية تعمل على سيادة الروح التحليلية، وتدفع الفنان أو الأديب إلى منشعب ضيق من العلاقات والجوانب الانسانية - وبذلك نتحد من حريته - فتحد من طاقاته الابداعية . فسيادة الطبقة المحافظة تقف حائلاً دون الابداع لأنها تحول دون الحرية الانسانية.

ولقد علق «موريس كرانستون» على نص «سارتر» السابق في محاولة منه لتحديد الفارق بين ما يدعو إليه «سارتر» من الحرية، وبين تلك التي يدعو إليها الماركسيون فكتب في كتابه «سارتر بين الفلسفة والأدب» :

«إن الذي يذكره «سارتر» هنا شيء أصيل، إن ماركس وكثيراً من النقاد اليساريين البرجوازيين (أنفسهم) يستصوب الجبرية، ومن المبادئ الرئيسية في الماركسية أن الطريقة الوحيدة للسيطرة على العالم هي فهم طبيعته الجبرية. أما



«سارتر» فهو المنظر الاستثنائي من الجناح اليسارى فى رفضه للجبرية كفلسفة للبرجوازية.، وصراحة أن أصحاب النظريات البرجوازية الذين يهاجمهم سارتر جبريون سيكولوجيون، بينما الماركسيون جبريون اقتصاديون، لكن هذا أمر عارض، إن اعتراض سارتر موجه ضد أية نظرية تنكر الحرية الانسانية، إن رأيه قائم على الحرية الانسانية كشرط ضرورى على الأقل لبعض أشكال الفن والأدب التخيلى يقيناً .

ولا يقصد سارتر اطلاقاً أن يوحى على أية حال بأن الحرية الانسانية يمكن تناولها بخفة أو يسلم بها . فمن أهم النقاط فى أعمال سارتر أن الحرية (حمل) على كاهل البشرية إنها شئء نتحملة بشجاعة وأحياناً نتحملة ببطولة حقيقية. ولقد وجدت هذه الفكرة تكاملها الكبير فى مسرحية سارتر الأولى (الذباب) . (٦٣)

إن البرجوازية التى كالت المديح للحرية، كانت أول من نقضها، وأول من حدد عالم الكاتب إلى الحد الذى جعل الرومانتيكيين - الذين كانوا مبتهجين بها ودعاة لسيطرتها أو تحررها بالأحرى - يشيعونها بالاحتقار، ولعلنا نتساءل - كما تساءل «ج. بليخانوف» «لماذا احتقر الرومانتيكيون البرجوازية؟» - نستطيع معرفة ذلك من خلال كلمات «تيودور دى بانفيل Theodore de Banville» (إن قطعة الخمسة فرنكات أهم من أى شئء آخر) (٦٤) فإن روح التجارة والربح وهوس التراكم هى المحددات لقيمة أى شئء بالنسبة للبرجوازية، وبذلك صار «الواقع الوحيد الذى يقرب الكاتب البرجوازى أن يأخذ له حسابه هو الحياة الداخلية، ولا يسعى إذا ما خرج منها إلا إلى الهروب من نفسه : فى الماضى أو عبر الفضاء أو فى اللا واقعى إن ذكريات الطفولة تمثل فى المكتبات البرجوازية مكانة الصادرة فتثار حولها عن طواعية بمواضع تأصل



الجدور : المنظر الطبيعي البيت، الأسلاف، إن الطفل اللا مسئول، اللا اجتماعي، المنفصل، هو النموذج الذي يود المثقف اليميني أن يخلده في الحياة» (٦٥).

وقد وضع الجمهور البرجوازي معايير للتذوق، وللفهم، فأقصى ما يخشاه، وما يرتعد له خوفاً هو المساس بالمبادئ، والغوص في أعماق القلوب، وموهبة الفنان شيء مزعج ومرعب بالنسبة لهذا الجمهور المحافظ، والأشياء السهلة هي الأكثر رواجاً، لأن القريحة فيها رهينة القيد تدور حول نفسها، وفيها تسكين للخواطر في خطب منمقة متوقعة ذات طابع من الوفاق والمسألة» (٦٦) على حد قول «سارتر» فمع سيادة النزعة المحافظة ينتهي الأدب والفن، وتسود الروح اللا انسانية، والنمطية، وتنتشر التفاهة، والنفعية في آن معاً.

#### (٥) الأدب والفن والحزب الشيوعي :

إذا كان وضع الكاتب اليميني، أو الكاتب المحافظ المأسور بالطبقة البرجوازية، هو كما أسلفنا بتلك الحال من المحدودية والعجز، فإن الكاتب الثوري والفنان الحقيقي - الذي يستحق هذا اللقب - على النقيض من ذلك تماماً، فإن مواهب أي فنان حقيقي في العصر الحديث تسمو عالية في عظمتها إذا ما حقق الفنان شخصيته بالأفكار التحريرية العظيمة في عصره بشرط أن تكون هذه الأفكار جزءاً لا يتجزأ من كيانه، من لحمه ودمه وروحه لكيما يستطيع التعبير عنها بحق كفنان، ومن ناحية أخرى يجب أن تكون له القدرة ليحكم على القيمة الفعلية للمبتكرات الفنية التي يتدعها بين آونة وأخرى منكروا البرجوازية المعاصرون له « (٦٧).

لقد كان «بليخانوف» يضع يده على لبّ موضوع الالتزام Commitment في الفقرة السابقة، والتي تختلف كثيراً عما ساد من فكرة الالتزام، وذلك حين جعل عظمة الفنان بتعبيره عن الأفكار التحريرية في عصره وشرط أن يكون ذلك نابعاً من داخله وليس مفروضاً عليه، وبالتالي يمكننا - وفقاً لبليخانوف - أن نرى أن العكس أيضاً صحيح.

ولقد تابع «الماركسيون» المعاصرون فكرة «بليخانوف»، وازدادوا مغالاة، فرأوا أن «الفن في المجتمع الطبقي يحمل طابعاً طبقياً ويميل إلى التحزب»<sup>(٦٨)</sup>. بل وحدد أيضاً (ف. آفاناسيف V. Avansyev) - بكلمات قاطعة مبدأ التحزب في الفن فيتابع قائلاً: «ويهاجم المراجعون Revionists المبدأ الماركسي اللينيني لتحزب Partisanship الفن، ويعارضون توجيه الحزب الشيوعي للفن، ويعتبرون ذلك بمثابة قيد على حرية ابداع الفنان وانخضاع الشخصية الفنية.. الخ، في الواقع ومهما يكن من أمر فإن مبدأ تحزب الفن يؤكد الفكرة السامية - غنى المضمون للفن الاشتراكي، وتوجيهه لكي يحل كافة المشكلات الاجتماعية الملحة. إنه شرط ضروري للحرية الحقيقية اللازمة للعمل الفني»<sup>(٦٩)</sup>.

وإذا كان «ف. آفاناسيف» - يبدو فجاً ومبالغاً في رأيه - والذي يبدو أن هناك فارقاً واضحاً بين رأيه ورأي بليخانوف، فإننا نرى أن «ج. فريفييل» - الماركسي الفرنسي المعاصر يقف معه في نفس الخندق، ويردد نفس الكلام حين يكتب «لم يكتب «لينين» كما اكتفى «إنجلز» عام ١٨٨٤ بمطالبة الكتاب الاشتراكيين أن يزعموا تفاؤل العالم البرجوازي دون أن ينحازوا انحيازاً واضحاً للحزب، فهو يقرر أن الواقعية تشتمل في ذاتها على الروح الحزبي وهو يرى أن اضطلاع الكتاب بمهمتهم على هذا الأساس يوفر الشروط الضرورية

لأدب أكمل تعبيراً وأكثر واقعية موضوعية.

أهاب «لينين» بالكتاب أثناء ثورة ١٩٠٥ أن يتخذوا موقفاً انحيازياً، وأن يحتضنوا قضية الطبقة المنتجة. ويدخلوا في صنعها جهاراً وبمحض ارادتهم، إذ على رجال الأدب إبان نضال الجموع الحاشدة وحماستها أن يضعوا أنفسهم في خدمة الملايين بل عشرات الملايين من العاملين». (٧٠)

وجاء في لائحة اتحاد الكتاب السوفيت «أن الشرط الأساسي الحاسم لتطور الأدب وأستاذيته الفنية والفكرية والسياسية وفعاليته العملية هو الارتباط بسياسة الحزب والسلطة السوفيتية، وذلك باشتراك الكتاب الفعلى في تشييد البناء الاشتراكي ودراستهم الواعية الغميقة للواقع، وخلال سنوات ديكتاتورية الطبقة العاملة، فإن الأدب والنقد السوفيتي يزحفان بجانبها، وعلى هدى من الحزب الشيوعي لصنع مبادئ الابداع الفنى الجديدة» (٧١) ولقد كانت لهذه النظرة الميكانيكية التى وضعت الأدب والفن فى خدمة الحزب، وكل ما عدا ذلك باطل، وكان ما تمخضت عنه الفترة الستالينية - حيث كان على رأس اتحاد الكتاب المنظر الستاليني «زدا نوف Zhdanov» - من محاكمات تنطق بمعاداة أصيلة، وفهم مغلوط لروح الفن الأدب، كان هذا المناخ هو الذى دفع بـ «سارتر» إلى شن هجومه على هذه الأفكار المبتذلة، فكتب :

«إن غشيانات «البوا» الشيوعية العاجزة عن الاحتفاظ ببيكاسو الضخم الحجم أو عن لفظه لا تضحكنى: ففي عسر الهضم الذى يشكو منه الحزب الشيوعي الملح أعراض عدوى تسرى إلى العصر بكامله» (٧٢).

إن «بيكاسو» هو الذى كتب عنه أيضاً المفكر الفرنسى الماركسى «روجيه جارودى» مقاله المطول فى «واقعية بلا ضفاف» : «يرى بيكاسو، ككل

الثوريين أن التوصل إلى تفسير جديد للعالم لا يكفي، وإنما يتعين تغييره وإعادة بنائه لا وفقاً لقوانين الطبيعة والمجتمعات المنسلخة فحسب، ولكن وفقاً للقوانين الانسانية الصرفة، وتصوير بيكاسو يعيد خلق كل شيء بعمل كامل مع صنع الحب والأيدى والقلب والفكر». (٧٣)

وأيضاً على النقيض من رأى «آفاناسيف»، وأئمة اتحاد الكتاب السوفيت، «وجون فيرفيل» - الماركسي وعضو الحزب الشيوعي الفرنسي - يرى «جورج لوكاتش» المفكر الماركسي الهنغاري، بأن الكاتب تقدمى بشكل طبيعي، ذلك أنه يملك احساساً تجاه موقف الطبقة المعذبة» (٧٤). وقد كان هذا أيضاً رد فعل ضد الستالينيين، والزادانوفية. وسارتر الذي كان يدشن حملته للالتزام لم يكن يفرط في القيمة الفنية، وفي حرية الأديب والفنان، وقد كتب، في مواقف - في هذا الشأن :

«إن بيان براغ يقول ما معناه تقريباً : من الواجب خفض مستوى الموسيقى برفع مستوى الجماهر الثقافي. فإما هذا لا يعنى شيئاً، وإما إنه اقرار بأن الفن وجمهوره لن يتلاقيا إلا من خلال الوضاعة المطلقة، وإنك لعلي صواب حين تلاحظ أن الصراع بين الفن والحياة أزلى لأنه يعود إلى ماهية كل منهما . لكنه اتخذ في أيامنا مشكلاً جديداً وأكثر حدة : إن الفن ثورة دائمة، ومنذ أربعين عاماً والوضع الأساسي لمجتمعاتنا وضع ثوري، والحال أن الثورة الاجتماعية تستلزم نزعة محافظة جمالية، بينما تستلزم الثورة الجمالية غصباً عن الفنان بالذات نزعة محافظة اجتماعية . و«بيكاسو» الشيوعي الصادق، المدان من قبل السادة السوفياتيين . والممول المعتمد للهواة الأغنياء في الولايات المتحدة، هو صورة حية لهذا التناقض» (٧٥).



فقد كان «بيكاسو» دليلاً ساطعاً على هذا التناقض الصارخ للقضية، ولعل في هذا أيضاً تكمن عظمة «بيكاسو»، ولكنه كذلك كان مثلاً صارخاً على ضيق أفق السوفيت والستالينين بشكل عام، والتي كانت آراؤهم في الفن وممارساتهم سبباً في أن «ليون تروتسكى» كتب وهو في منفاه بالمكسيك عام ١٩٣٨ - معبراً عن رأيه في الأدب والفن في عصر «ستالين» إذ يعبر (أى الأدب والفن) عن تدهور عميق - في رأيه لثورة الطبقة العاملة. (٧٦)

وقد كان الموقف الماركسى «غير الموحد» وغير المنسجم في معظم الأحيان مع الجدل الماركسى والطبيعية الديناميكية للفكر الماركسى (المؤسسيه، ماركس، إنجلز) والذي استبدل برؤيا ميكانيكية لعلاقة الأدب والفن بالحزب، مما دفع عدداً من الماركسيين - وعلى رأسهم «ليون تروتسكى» رفيق لينين في التحضير للثورة إلى نقد هذه المواقف الرسمية، وكانت أيضاً هذه المواقف عرضة لانتقادات عديدة لأنها كانت ترى خروجها على طبيعة الأدب والفن الذى لا يتم ابداعه إلا فى حرية، وقد كان «سارتر» - على حد قول «ر.م. البيريس» رغم كونه يدعو إلى الالتزام، إلا أنه «ينبغي أن نقرر أن الالتزام الذى يتحدث عنه «سارتر» ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعى، إن الحزب الشيوعى يفترض الدخول فى منظمة، وقبول خطة السير العامة، أما الالتزام فى رأى «سارتر»، فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأى فى الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأن يصرح بهذا الرأى، ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية» (٧٧)

كما كتبت «إيريس مورдох Iris Murdoch» بهذا الصدد أيضاً : «إذا كان الحزب صحيحاً فأنا أكثر وحدانية من المجنون، وإذا كان الحزب خاطئاً فإن العالم قد فعله كذلك» و«سارتر» لا يعتقد أن الحزب صحيحاً، كما أنه لا

يريد أن يعتقد بأن العالم قد فعل كذلك، ذلك أن نية «سارتر» الواضحة، تقييم لنا بشكل حقيقى امكانية الطريق السياسى الوسط لتقدم لنا مزيداً من حريتنا الواعية، من أجل أن تقرر المصير الذى هو الآخر، من جملة المختارين المتصادمين، والذى وجد ليقدم تأكيد قيمة البرئ والفردية الحيوية المهددة من قبل الجانبين، وعلى ذلك فإن سارتر كمفكر منهجى للطريق الثالث لا يملك موضوعية تتعلق بها، أكثر من امتلاكه إلى هذه اللغة العقائدية الأخيرة فى تقديره الشخصى الانسانى، لقد نزع سارتر فى النهاية التشعب الميتافيزيقى التقليدى للطريق الثالث ( ٧٨ )

فقد كان سارتر يقف موقفاً واضحاً من حرية الفنان والأديب، ويرفض أى تدخل، وكان له بذلك هذا الصدام مع «الماركسيين المدرسين» - على حد تعبيره - وكان يعتبر نفسه ماركسياً خارج الحزب الشيوعى - كما أشرنا إلى ذلك فى الفصل الأول - وإن كانت فكرة الطريق الثالث هذه - والتى تعنى طريقاً سياسياً يقف بين الاشتراكية وبين الرأسمالية، وإنما هى محض اجتهاد من الأدبية «إيريس موردخ» - وكان يرى أن الأدب والفن مع الحرية وهنا يلتقى مع «ليون تروتسكى» (٧٩) فى أن الأدب ورجل الثورة يلتقيان معاً فى «مبدأ التحرر الانسانى» .

وإننا نرى أنه إذا كان الفنان أو الأديب - كما وصلنا بالنتائج السابقة - وثيق الصلة بالمجتمع، والتغيرات الاجتماعية والسياسية التى تعتمل داخله، فإننا نرى أن هناك فارقاً جوهرياً بين أن يكون هذا الفنان أو الأديب مبدعاً، وبين أن يكون داعية سياسية وأن دوره الأساسى هو فى وظيفته النوعية أدبياً أو فناناً، وليس فى ترديد مقولات سياسية أو كونه يضع الابداع فى ذيل السياسية، ولذا فإننا نرى أن سارتر الذى فصل بين الحزب وبين الأديب والفن، وانتقد بشدة

الحزب الشيوعي، والستالينية، نراه، يلتمس الطريق الأصوب، وهو بذلك وثيق الصلة برأى الماركسيين المبدعين، على عكس الماركسيين المدرسين، والذين نراهم قد خرجوا على الجدل الماركسي، وديناميكيته، إلى ميكانيكية فجّة .

(٦) هدف الكاتب :

إذا كان الكاتب - كمبدع - وثيق الصلة بالمجتمع، فما هي إذن وظيفته؟ أو ما هو هدفه من الكتابة؟

يقول «سارتر» (لم يكن هدفنا ادخال السرور على الجماهير، بل هزهم بعنف، إن كل شخصية مصيدة تصيد القارئ، والقارئ بين مختلف الشخصيات تتقاذفه وتسلمه من وعى لوعى، مرة تثيره، يثيره قلقهم، ومرة يغمره حاضريهم ويخس بنفسه تحت ثقل مستقبلهم وتقضيه رؤياهم وأحاسيسهم كما لو كانت تلالاً لا ترتقى) (٨٠).

فهدف الكاتب إذن ليس الترفيه، وقطع الوقت بتسلية الجماهير، وإنما هو إثارة قلقهم، هزهم بعنف، اصطيادهم في موقف، والتأثير في وعيهم، ولكن إلى أى اتجاه يقود الكاتب القارئ، ومن أى منطلق ينطلق سارتر؟

يقول فيليب توى Philip Thody في كتابه عن سارتر: «نقطتان هامتان احدهما سياسية والأخرى فلسفية، توجّهان نظرية سارتر في الأدب، سياسياً: الكاتب يقوم بوظيفة خاصة في المجتمع و ككل الناس هو مسئول عن الأحداث التي تحدث في عصره وفلسفياً: فإن من واجبه حماية العالم من الصدفة Centingency وهو بقيامه بهذه المهمة يقوم بأفضل استخدام ممكن لحرية» (٨١).

إن الكاتب الذى يعيش عصره، ويحس مسئوليته تجاه القارئ الذى يتوجه إليه يعرف «أن الكلمات - على حد تعبير بريسي بارين Brice Parain (مسدسات عامرة بقذائها) فإذا تكلم الكاتب فإنما يصبوب إلى مكتته الصمت ولكنه إذا اختار أن يصبوب فيجب أن يكون تصويب رجل يرمى إلى أهداف، لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين، ومن دون غرض سوى السرور لسماع الدوى». (٨٢)

والكاتب انما يهدف إلى تغيير الواقع بهذه الكلمات - القذائف - ولكن أى واقع ؟ هل هو تغيير واقع الأرواح ؟

يرد «سارتر» (لا تقصد بذلك تبديل الأرواح، لأننا نترك عن طواعية كاملة توجيه الأرواح للكتاب الذين لهم زبائن متخصصون) (٨٣) ولكن الواقع الذى يريد «سارتر» من الكاتب تغييره، هو الواقع الاجتماعى للانسان، وتغيير «مفهومه عن ذاته» (٨٤) فى نفس الوقت .

ولقد كتب الكاتب السوفيتى «اليكسى متشنكو Alexi Metchenko متهمكماً، «وفقاً لقول زمياتين Zamyatin كانت الكتابة للشعب تعنى التخلي عن الفن وهجر الغابة الكثيفة التى يشق فيها الكاتب طريقه الخاص منفرداً إلى (الطرق المألوفة)»، حين أعلن أندريه بلى Andrai Bely أن (لفكرة الالتزام الواعى فى سبيل الآخرين مذاق يبعث فى نفسى التقزز) لم يكن يرفض حينئذ مبدأ الالتزام الذى لم يكن يعرفه، وانما كان يرفض فكرة الطبيعة الاجتماعية للفن، وكان يرفضها باسم الفردية Invdividualism (٨٥) وفى موضع آخر يحدد بشكل قاطع مفهومه بأن «الكاتب يحمل فى أعماقه، خلال تطوره، سمات السياسى، وخادم المجتمع The Serven of sociey والثورى الوفى



## لأفكار الحزب « (٨٦)

وهذا ما يريده الكاتب السوفيتي «متشנקو» في المجتمع الاشتراكي، ورغم أن سارتر يرى أن هدف الكاتب هو تغيير المجتمع، وهزه بعنف، وأن هذا يتفق مع روح الماركسية إلا أن ما يراه «متشנקو» يكاد يكون التزاماً للكاتب وحده من حريته، لا يقبله «سارتر» .

«إن وظيفة الكاتب أن يتكلم بوضوح وبساطة، وإذا فشلت الكلمات في تأدية واجبها فإن وظيفة الكاتب يجب أن تحول هذا الفشل إلى نجاح». (٨٧)

«فإن الهدف النهائي للفن هو اصلاح Reclaime هذا العالم بتصويره كما يكون Reaveling، ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الانسانية، بكلمات أخرى فإن هدف الأدب هو أن يفعل ما اراد روكتتان Roquentin أن يفعله بعد ساعة (بعض هذه الأيام Some of these days قهر صدفية العالم بجعله حاضراً كما تبغى ذلك ارادة الانسان، وبمهارة فائقة، فإن سارتر قد ربط بين طموحه الفلسفي المبكر وبين انشغاله المتأخر بالسياسة : ان العالم يمكن فقط أن ينقذ من الطارئية (الصدفية) إذا كان الكتاب والجمهور - معاً - أحراراً في أن يكتبوا أو أن يقرءوا كما يحلو لهم » . (٨٨)

إن الكاتب الذي يتوجه إلى حرية القارئ، لا يمكن إلا أن يكون حراً، حتى يستطيع أن يقهر هذا التخييط، وتلك العشوائية الموجودة في العالم، وجعله أكثر عقلانية، وتقديمه إلى وعي القارئ، إن مثل هذا الكاتب لا يمكن أن يكبله حزب بأرائه الجامدة أو أن تفرض عليه حدود ما، فهو «الحرية» .

والكاتب - على حد قول سارتر - «سعيد - على سبيل المثال - ترميم أو بناء منظر أو مشهد من الشارع أو حدث من الأحداث .

- ١ - من حيث أن هذه التفردات هي تجسّدات للكل الذى هو العالم .
- ٢ - فى الوقت نفسه من حيث أن الطريقة التى يعبر بها عنها تشهد على أنه هو نفسه تجسّد مغاير للكل عينه (العالم المستبطن) .
- ٣ - من حيث أن هذه الثنائية التى لا تذلل تسفر عن وحدة صارمة ولكنها وحدة تسكن الموضوع المنتج دون أن تظهر نفسها للعيان » . (٨٩)

فإذا كان الكاتب من خلال إعادة بناء أو ترميم مشهد من مشاهد الواقع الإنسانى إنما ينقل إلى القارئ العالم من خلال رؤيا واعية إلى وعيه، وإنه برؤيته هذه إنما يساعد على تغيير الواقع الاجتماعى للإنسان، فى رأى سارتر، فإن الكاتب الماركسى «برتولد بريخت» يرى «أن النظرة الجمالية السائدة فى مجتمع يحكمه صراع الطبقات تتطلب أن يكون الأثر (المباشر) للعمل الفنى هو اخفاء الفروق الاجتماعية بين المتفرجين» (٩٠)، بحيث تنشأ منهم أثناء استمتاعهم بذلك العمل، جماعة لا تنقسم إلى طبقات وإنما تكون وحدة «إنسانية شاملة»، أما وظيفة (المسرحية الأرسطاطاليسية، التى نادى بها بريخت فإنها على العكس من ذلك، هى إبراز الفوارق بين المتفرجين، الأمر الذى يتحقق عن طريق الغاء الصراع وبين الفكر والشعور، وهو الصراع الذى نشأ مع النظام الرأسمالى» (٩١) .

فالوظيفة الأساسية للعمل الفنى هى تعميق الصراع الطبقي، وذلك عن طريق مخاطبة العقل الواعى، لا مخاطبة العاطفة، وبذلك ابتدع «بريخت»، الأسلوب الملحمى والتغريب فى مسرحه .

ويرى الكاتب الماركسي «ارنست فيشر Ernst Fischer» أن السبب الذي يتطلب وجود العمل الفني لا يمكن أن يبقى ثابتاً رغم تطور المجتمع، فوظيفة الفن في مجتمع طبقي يحتدم في داخله الصراع تختلف في كثير من النواحي عن وظيفته في مجتمع بدائي لم يعرف الطبقات بعد» (٩٢)، ويؤكد «فيشر» على أن الفن لازم للانسان حتى يفهم هذا العالم وبغيره» (٩٣)، «وكذلك للتوير والحفز على العمل» (٩٤)

وإن هذا يتفق مع ما كتبه «سارتر» في المقال الافتتاحي للعدد الأول من الأزمئة الحديثة Les temps modernes في أكتوبر ١٩٤٥، كتب «سارتر» (ان قصدنا هو ان نساعد على احداث تغييرات محددة في المجتمع الذي نعيش فيه) واضاف أيضاً مشيراً إلى أن نشاطه المعاضد لوجهة النظر هذه سوف يكون فلسفياً، وسياسياً، (فنحن نتحالف مع كل هؤلاء الراغبين في تغيير وضعية الانسان الاجتماعية، ومستوى ادراكه) فاضحاً عدم مسئولية مذهب الفن للفن، وكتب (أنا اعتبر فلوير Flubert والإخوة جونغور Goncowrt brothers مسئولين عن المجازر التي تلت كوميون ١٨٧١ The Commune of 1871 لأنهم لم يكتبوا سطرًا واحداً ليمنعوا ذلك . وفي ١٩٤٧ في ما الأدب What is the literature اضاف أن وظيفة الكاتب ألا يدع انساناً يجهل العالم أو يدعى السذاجة» . (٩٥)

إن سارتر - في فهمه لهدف ووظيفة الكاتب - انما يتفق مع أكثر الاتجاهات الماركسية بعداً عن الميكانيكية، وفهماً لروح الماركسية، تلك التي ترى ( معه - أن الكاتب حر وملتزم في آن - بحكم وضعه الطبقي - وأن هدفه هو هز العالم بعنف، وتغييره وتغيير الواقع الاجتماعي للانسان، عن طريق ايقاظ وعيه، وتعميق الشعور بالفوارق الطبقية وفضح الرؤى التي تطمس

هذه الفوارق، ولكنه يختلف مع بعض الماركسيين الذين رأوا أن وظيفة الكاتب هي تنفيذ تعليمات الحزب السياسية، ووضع الأدب والفن في ذيل السياسة، - كما رأى الزادانوفيون - حيث اعتبروا أن «الرفيق ستالين قد عين الكاتب مهندسين للنفس البشرية» (٩٦) جاعلين الفن والأدب في خدمة الفردية التي تمخضت عنها البيروقراطية والتي كانت نتيجتها الانحطاط بالأدب والفن.

#### (٧) الكاتب والجمهور :

إن أحد الدواعي الأساسية للكتابة، والخلق الفني - فيما يرى «سارتر» - «يتمثل حقاً في حاجتنا إلى الشعور بأننا ضروريين بالاضافة إلى العالم» (٩٧)، وإذا كان الكاتب حين يشرع في الكتابة يحس بضرورته بالنسبة لهذا العالم، فما هو الكاتب إذن في رأى سارتر؟

يقول «سارتر» في كتابه - ما الأدب - «حينما حاولت في مقال آخر أن أحدد حال اليهودي، لم أجد غير هذه العبارة (اليهودي انسان ينظر إليه الآخرون على أنه يهودي فمفروض عليه أن يختار لنفسه على أساس ما حدده الآخرون له من موقف، لأن من بين صفاتنا ما مصدره الوحيد أحكام الآخرين علينا، والأمر في حال الكاتب أكثر تعقيداً، لأنه ليس هناك انسان مضطر لاختيار مهنة الكتابة لنفسه، وإذن فالحرية هي الأصل فيها، فأنا أولاً مؤلف بمقتضى مشروعى الحر فى الكتابة، ولكن لا يلبث أن يتبع ذلك أن اصير انساناً ينظر إليه الآخرون على أنه كاتب، أى عليه أن يستجيب إلى بعض المطالب، قد قلده الآخرون - أراد أو كره - وظيفة اجتماعية، ومهما يكن الدور الذى يلعبه عليه أن يقوم به كما يتمثله الآخرون» (٩٨).

إن هذا يعنى أن الآخرين يلعبون الدور الأساسى فى تقليد الكاتب



مهمته، أى أن القراء «الجمهور» هم أصحاب اليد الطولى فى هذا الأمر، ولكن أليس تفسير عمل الكاتب واعطائه هويته بالرجوع إلى الجمهور يوقعنا فى مغالطة ؟

لقد فطن «سارتر» إلى ذلك، ورأى أن «الجمهور يهيب» بالكاتب أن يضع أسئلة يوجهها إلى حريته، والبيئة قوة دافعة إلى الخلف<sup>(٩٩)</sup>، ولكن الجمهور على النقيض انتظار، وفراغ يملأ . وتطلع، فيما لهذه الكلمات من معانى حقيقية ومجازية، وبعبارة أوجز، الجمهور هو الطرف الآخر<sup>(١٠٠)</sup> .

إن أهمية القارئ بالنسبة لـ «سارتر» توضع فى مركز الصدارة فى نظريته عن الأدب، فهو - أى القارئ - ليس فقط الذى يعطى الكاتب هويته ككاتب، وإنما أيضاً «يجب أن يكون خالقاً للرواية، فالأهمية كامنة فى قراءة القارئ للرواية بشكل دقيق، ثم (تسليفها) عواطفه وشموله فى عمل عقائدى مدعم فى العمل نفسه»<sup>(١٠١)</sup>، والكاتب أيضاً توجد بينه وبين قرائه عملية جدلية، تأثير وتأثر، فالجمهور يعطى الكاتب هويته، والكاتب Writer وهو إذ يتوجه لقرائه إنما يحدد جمهوره على أساس نوعية ما يكتب، ومفهوم ما يدخله فى أدبه .. ومن هنا يتم عند «سارتر» التوحيد بين الموضوع والجمهور<sup>(١٠٢)</sup> وذلك لأن موضوع الأدب عند سارتر إنما يقوم على أساس الانسان فى العالم، وبذلك الجمهور - يصبح موضوعاً فى نفس الوقت .

فالعامل الأدبى إن لم يكن موجهاً إلى الآخرين - إلى الجمهور - فإنه بذلك يكون مجرد كلمات لا طائل من ورائها، والقارئ شرط ضرورى لوجود الكاتب وعملية الكتابة نفسها، «فليس صحيحاً أن يكتب الانسان لنفسه، وإلا كان ذلك أروع فشل، وإذا شرع المرء فى تسجيل عواطف نفسه

على الورق فمبلغ جهده، أن يستديم هذه العواطف فى نفسه واهية ضعيفة  
فليس النشاط الفنى الخالق إلا لحظة تجريدية مبتورة بالنسبة للعمل  
الأدبى» (١٠٣) وعملية الكتابة تتطلب عملية القراءة - على حد قول «سارتر»  
- والعمل الأدبى دعوة من الكاتب إلى القارئ، من حرية الكاتب إلى حرية  
القارئ، ولكن إذا سأل سائل والام تلك الدعوة من الكاتب؟ فالاجابة ميسورة  
: بما أن لا سبيل إلى العثور فى الموضوع الأدبى على السبب الكافى لظهوره  
فى هذا المجال الفنى، لا فى نفس الكاتب (إذ ليس فيه سوى أنواع من التوجيه  
ادراكه) ولا فى تفكير الكاتب، إذ أن ذاتية الكاتب التى لا يستطيع أن يتجاوزها  
وحدودها ليست مبرراً للخروج منها إلى (الموضوعية)، إذن ظهور العمل الفنى  
حدث جديد لا سبيل إلى شرحه بالأفكار الذاتية السابقة عليه، وحيث أن  
الخلق الموجه بداية مطلقة، إذن هو من ثمرات حرية القارئ فى أصفى ما  
تحمّل هذه الحرية من معنى. وبذا تكون الكتابة دعوة موجهة من الكاتب إلى  
حرية القارئ لتكون عوناً للكاتب على انتاج عمله» (١٠٤)، ويجب أن  
نفرق بين الدعوة التى تتوجه بها الكتابة أو الكاتب إلى حرية الجمهور (أو  
الانسان) وبين ما تقوم به الآلات التى تخدم هذه الحرية، فالكتاب لا يخدم  
الحرية، ولكنه يستثيرها للعمل ويفجر طاقاتها الكامنة فيها، وهنا يتم التكامل  
بين الكاتب والقارئ.

والعمل الفنى لا وجود له إلا حين النظر إليه، عكس ما رآه كانت Kant  
من أن «العمل الفنى يوجد أولاً ثم ينظر إليه» (١٠٥) فوجود الجمهور عنصر  
جوهرى وأولى فى وجود العمل الفنى، ونحن نلاحظ أن «سارتر» حين  
يتحدث عن الكاتب فإنما يتحدث دائماً عن «النائر» ويترك أمر الشعر، فهو  
يفرق بين الشعر والفنون من جهة وبين النشر من جهة أخرى من حيث

وظيفتها الاجتماعية، وقد اناط بالنثر كل الوظيفة واعفى منها الشعر والفنون الأخرى، وبذلك فهو يرى أن دور القارئ فى الشعر «دور كشاف، إننى أرى أن المشروع الشعرى لا يفترض التواصل بالدرجة ذاتها، وأن القارئ فى ميدان الشعر هو فى الجوهر والأساس، مشاهدى كيما يجعلنى أعوم وأنبجس من بين تلك المعانى». (١٠٦)

ويرى أن «فى الشعر نرجسية عميقة، لكن الطريق إليها بالطبع الآخر. أما فى النثر على العكس، فهناك نرجسية لكن تتسلط عليها الحاجة الى التواصل. انها نرجسية على درجة أعلى من التوسط، أى متجاوزة باتجاه اللقاء مع الآخر الذى ستولد لديه بالأصل نرجسية» (١٠٧).

إن القارئ الذى يتوجه إليه «سارتر» إذن والذى يشغل نفسه به هو قارئ النثر، لا قارئ الشعر السلبي الذى لا يعتد بوجوده.

وهذا الجمهور الذى يتوجه إليه الكاتب، فى عصرنا الحديث، ينقسم إلى جمهور فعلى هو الجمهور الذى يقرأ الكاتب ويوجهه، وجمهور امكانى، يمكن أن يقرأ أو يؤثر. ويتساءل سارتر بهذا الصدد «أى صنوف الناس التى لا تقرؤنا يمكن أن تقرؤنا ؟» وينقسم الناس إلى متضمن إلى «مذهب الفكر المسيحى»، أو إلى مذهب «ستالين» الفكرى على أساس الحزب الذى اتخذه لهم حزباً، وآخرون منهم مترددون، وهؤلاء هم الذين يجب أن نتوصل إليهم وطالما كتب عن البرجوازية الصغيرة المخدوعة دائماً، السريعة بضلالها إلى اتباع دعاة الاضطراب من الفاشيين ولا اعتقد أن الكتاب قد كتبوا غالباً من أجلها (١٠٨) سوى منشورات الدعاية، على أنه يمكن الوصول إليها من خلال بعض عناصرها، وهناك أيضاً من هم أبعد منالاً، ومن الصعب علينا تمييزهم،

وأصعب منه أن تؤثر فيهم، وهم هذه الشراذم الشعبية التي لم تنضم إلى الشيوعية، أو التي تنفصل عنها وتستهدف لخطر الوقوع في عدم الاكتراث، استسلاماً منها، أو في سخط لا تتضح صورته، ولا شيء فيما عدا ذلك : الفلاحون قلما يقرءون - على أنهم يقرءون أكثر قليلاً مما كانوا عام ١٩١٤ - وأما طبقة العمال فهي خلف الرتاج» (١٠٩).

إن الجمهور الامكانى إذن ليس فى الفلاحين الذين لا يقرءون، ولا فى العمال الذين استولى عليهم الحزب الشيوعى الستالينى، ولكنه - فيما يرى سارتر - فى البرجوازية الصغيرة والتي لم يكتب أحد من أجلها، وإنما كتبوا لاصطيادها.

ونحن نرى أن «سارتر» يواجه الحزب الشيوعى الستالينى النزعة بصراحة حين يسوى بينه وبين البرجوازية، ويرى أن الاختيار يصبح محالاً حين يكون علينا أن نختار بين الحزب الشيوعى، وبين البرجوازية «انه ليس لنا الحق فى أن نكتب من أجل طبقة الاضطهاد وحدها، ولا أن نتضامن مع حزب يطلب منا أن نصدّر أعمالنا عن ضمير مدخول وسوء نية». (١١٠)

فالحزب الشيوعى الذى أقام سوراً حديداً حول الطبقة العاملة - كما يرى «سارتر» يمنع الكتاب من الوصول إليها إلا من خلاله، وهو الذى يريد أن يحطم حرية الكاتب ويحد من طاقاته الابداعية، وبذا يكون الاختيار مرراً أو محالاً بين البرجوازية طبقة الاضطهاد، وبين الحزب بسوره الحديدى. وبذلك تتحول وضعية الكتاب - أمثال «سارتر» إلى برجوازيين فى قطيعة مع طبقتهم، وباقيين على التقاليد البرجوازية فى نفس الوقت، يفصلهم عن العمال ستار حديدى، ولكنهم متخلصون من الارستقراطية. ان الكتاب لا يخدمون بذلك



أحدًا وهم معلقون في الهواء . (١١١)

والجدير بالذكر هنا في دعوة «سارتر»، هو التوجه للكتابة (من أجل البرجوازية الصغيرة، فقد كان معروفًا أن هناك كتابًا - رغم انتمائهم إلى البرجوازية أو إلى الفكر الثوري - كتبوا كبرجوازيين صغار، بمعنى كانت في كتاباتهم - على حد تعبير الماركسية - اتجاهات برجوازية صغيرة (أي تحبذ الملكية، وتنأى عن الحسم الثوري، وتقع في التردد، والتلقائية ... الخ)، ولكن أن يكتب الكتاب (من أجل البرجوازية الصغيرة - تلك الطبقة - ولا طبقة، على حد تعبير ماركس) المعلقة بين البرجوازية الكبيرة المسيطرة والمالكة لأدوات الإنتاج، وبين البروليتاريا الطبقة الثورية، البرجوازية الصغيرة التي لا مستقبل لها، ولا يمكن أن تكون أساسًا لسلطة، مضافًا إلى ذلك كل ردود كارل ماركس على «بردون» - منظر البرجوازية الصغيرة في رأيه - في كتابه «بؤس الفلسفة»، أن يكتب من أجل هذه (البرجوازية الصغيرة) ذلك هو الجديد والطريف الذي دعا إليه «سارتر» وهو في نفس الوقت الذي عرضه إلى انتقادات عنيفة من «الماركسيين الأرثوذكسيين - أو المدرسيين - على حد تعبير سارتر» داخل الحزب الشيوعي الفرنسي أو في أحزاب شيوعية أخرى، ووصفوه بأنه (مفكر برجوازي صغير) وبأن «وجوديته» أيديولوجية برجوازية صغيرة - بكل ما تحمل الماركسية من تاريخ لهذه الكلمة ومعنى - وذلك على سبيل التهكم.

ولعل في خطاب «ماوتسي تونج» في مؤتمر ١٩٤٢ - والذي سبق ما كتبه «سارتر» بعدة سنوات - ردًا جازمًا - حيث قال :

«إن أدبنا وفننا هما للمجاميع الأربعة من الناس التي تكون الجماهير العريضة، ومن بينها جيمعاً يتفرد بالأهمية الأولى العمال والفلاحون والجنود، وقد يكون للبرجوازية الصغيرة مستوى ثقافى أعلى من الآخرين، ولكنها أضعف المجاميع فى العدد والأساس الثورى، ولهذا فإن أدبنا وفننا الثوريين يوجهان أولاً إلى العمال والفلاحين والجنود وبالدرجة الثانية فقط للبرجوازية الصغيرة، وعكس ذلك غير صحيح . (١١٢)

وهنا يضع «ماوتسى تونج» - على عكس «سارتر» - العمال أولاً لأن هؤلاء العمال إما أنهم ينتظمون فى الحزب الشيوعى، أو هم الطبقة التي يمثلها الحزب - على الأقل - ثم الفلاحين، وهذه الطبقة - رغم أن الماركسية رأت أنها غير ثورية، إلا أنها تعتبر حليفاً للثوريين، وبذلك يرى «ماوتسى تونج» أنها أساسية، وهو يهدف هنا إلى نقل الوعي إليها، عكس ما يريده «سارتر» فهي طبقة (غير قارئة) وبالتالي غير مؤثرة فى الكاتب أما البرجوازية الصغيرة فهي ليست على تلك الدرجة من الأهمية بالنسبة لـ «ماوتسى تونج» بل هي فى آخر درجات الاهتمام، وهو يركز على أن الأدب والفن «يخلقان لشعب، ويجب أن يتفجع بهما الشعب» (١١٣) بل ويرى أنه لا بد من الكتابة وفق مستويات الشعب، وبدءاً من وعيهم، وهو عكس «سارتر» الذي يرفض الهبوط بمستوى الأدب والا كان الكتاب أشبه بمن يرمون أنفسهم فى الماء خشية أن يتلوا من المطر (١١٤)، بينما يرى «ماوتسى تونج» أن الأدب خادماً للشعب، ويرى ضرورة مخاطبة الكتاب للمستويات الدنيا من الشعب وخدمة العمال والفلاحين (١١٥)، ولكن إذا كان «ماو» قد رأى ذلك - فإن ارنست فيشر المفكر الماركسي أيضاً - يرى غير ذلك فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب

المغلقة<sup>(١١٦)</sup>، وليس مطلوباً مخاطبة العفوية لدى القارئ أو المتذوق وإنما تنويره، وتغييره، ولا يمكن القضاء بمرسوم على أسباب التقهقر والعجز، وإنما يجب أن يتصدى الفن الاشتراكي لمهمة البناء، وإعادة وحدة الانسان والقضاء على أعراض الغربة التي يعاني منها، ويتفق - فيشر مع سارتر حين يقول : «وليس من العسير أن نفهم لماذا يتشبث كثير من الفنانين الاشتراكيين بالأساليب القديمة خلال فترات التحول الصعبة إذ أن المجتمع الاشتراكي نفسه، وهو الذى يتمثل جوهره فى الحيرة يحتاج قدرًا من الاتجاهات المحافظة وذلك على الأقل حتى يصلب عود الاتجاهات الجديدة فى الكفاح ضد الاتجاهات المحافظة غير أن الفنانين الأصلاء هم الذين يخلقون الأساليب الجديدة الفنانون أمثال «ماياكوفسكى» و«أزنشتين» و«برخت» و«ايزلر»، وهؤلاء هم الذين سيعيش انتاجهم فى المستقبل .»<sup>(١١٧)</sup>

تعقيب :

لقد كان موضوع (العلاقة بين الفن والأدب، وبين المجتمع والجمهور) موضوع جدل بين «سارتر» والماركسيين فى العديد من النقاط، وإذا كنا قد فصلنا ذلك خلال هذا الفصل - فإننا نود أن نؤكد على بعض الملاحظات التى استخلصناها من ثنايا المناقشة :

أولاً - لقد لاحظنا أن الماركسيين تتعدد آراؤهم بعدد أشخاصهم، وتختلف بطبيعة اقترابهم أو ابتعادهم من (الستالينية - والزدانوفية) والاتجاهات الرسمية للأحزاب، أو مسئولياتهم السياسية، وقد كان الماركسيون السوفيت وممثلوا الأحزاب الرسمية (الحزب الشيوعى الفرنسى - الصينى «ماو») يتخذون الموقف الميكانيكى أو المحافظ - على حد قول «سارتر»، «فيشر» أيضاً، بينما «جارودى» المفصول من الحزب، والماركسى «ارنست فيشر»، و«بريخت» وجميعهم تعرضوا لانتقادات من الماركسيين الرسميين كانوا يتخذون مواقف أكثر ديناميكية، وأرحب فى فهمها لروح العصر، وقد كاد يكون «سارتر» متفقاً إلى أبعد حد مع هذه الآراء فى إطارها العام .

ثانياً - إننا نرى أن «سارتر» لا يفرط فى «الحرية» - حتى أنه يجعل الكاتب مرادفاً لها - وهو بذلك يضطدم مع البرجوازية تارة - ومع الحزب الشيوعى والماركسيين المدرسين بفهمهم المغلوط لها والمحافظ تارة أخرى، ولكنه يلتقى مع الفهم الواعى لدى عدد من الماركسيين خارج الاتحاد السوفيتى، أو من الرواد الأوائل للماركسية - على سبيل المثال - «بليخانوف»، ومؤسس الماركسية «ماركس» .



وثالثاً - رغم أن عدداً من الماركسيين - «ماوتسى تونج» - على سبيل المثال «آفانا سيف» ، و«ميتشنكو» من السوفيت يجعلون الأدب خادماً للشعب والحزب - ويصلون إلى القول بتبسيط الأدب (أو بمعنى أصح هبوطه) ليلائم الجمهور، فإن سارتر يرفض هذا المفهوم، ويؤكد على طليعية الأدب، وجذبه للجمهور وعدم خضوعه للعفوية والتلقائية التى تصل به الى التسطيع والهبوط.

ورابعاً - فإن «سارتر» الذى يرفض البرجوازية - لم ينأ عن أن يكون منها - باعترافه - ، وسارتر الذى يقف مع التغيير الاجتماعى والثورة وطلعية الأدب، لم يفلت من إدانة الماركسيين المدرسين والرسميين، وبذلك كان وضعه معلقاً - على حد تعبيره - بين البرجوازية التى يرفضها وهو منها، وبين العمال الذين يرغب فى مخاطبتهم، ولكن السور الحديدي الذى سيجه الحزب الشيوعى حول هذه الطبقة يمنعه من الوصول إليها . وبذلك اندفع إلى - ما يمكن أن نطلق عليه الطريق البديل - أو ما أسمته «إيريس موردخ» الطريق الثالث - وهو الاتجاه إلى البرجوازية الصغيرة - للكتابة من أجلها - وقد جرّت عليه هذه الكلمات - الكثير من انتقادات الماركسيين.

هذا هو إذن موقف «سارتر» الشائك، والذى يتداخل مع البرجوازية - والبروليتاريا - والبرجوازية الصغيرة - أو هو الموقف الحائر على حد قوله بين الحزب الشيوعى الستالينى، وبين المذهب المسيحى (١١٨)، والاختيار هنا مر، وقد سجل «سارتر» فى كتاباته طبيعة هذا التناقض الحاد.

## هوامش الفصل الثالث



- (1) Plekhanov, G.: Art and Soical Life, Translated by: A. Fineberg, progress publishers, Moscow 2nd priniting, 1974, p. 4.
- (٢) إبراهيم، زكريا : الفنان والإنسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣، ص ١٠ .
- (٣) المصدر السابق، ص ١٤ .
- (٤) المصدر السابق، ص ١٠ .
- (٥) فنكلشتين، سيدنى : الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة، يحيى هويدى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٤ .
- (٦) بليخانوف ج. : قضايا أساسية فى الماركسية، عن بليخانوف: الفن والتصور المادى للتاريخ، ترجمة جورج طرايشى، دار العودة، بيروت، ص ٤٥ .
- (٧) المصدر السابق، نفس الصفحة.
- (٨) بليخانوف ج. : تطور النظرة الواحدة للتاريخ، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٩، ص ١٧٦ .
- (9) Guyau, G.M: L'Art au pointde vue sociologique, Aclan, onzième edition, Paris, 1920, pp. 3-21.
- عن : إبراهيم، زكريا : مشكلات فلسفية (٣) مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦، ص ١٢٨ .
- (١٠) جويو، ج.م: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامى الدروبي، دار الفكر العرب، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٩٢ .
- (١١) تليمة، عبد المنعم: مقدمة فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٢، ص ١٢٣ .



(١٢) جارودى، روجيه: واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، تقديم لويس آراجون، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨، ص ١٩.

(١٣) من الجدير بالذكر أن سارتر يفرق بين النشر، وبين الشعر، والفنون الأخرى، وسوف نناقش هذا فى الفصل القادم.

(١٤) سارتر، جان بول : دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرابيشى، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، الطبعة الأولى، ص ٧٩.

(١٥) سارتر، ج.ب. : ما الأدب، ترجمة، محمد غنيمى هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مايو ١٩٧١، ص ٢٢.

(١٦) لوكاتش، ج. : معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة : أمين العيوطى، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١، ص ٩٧.

(١٧) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٦٦، ٦٧، ٦٨، ٧١.

(١٨) ماركس، كارل: مقدمة فى نقد الاقتصاد السياسى من كتاب مساهمة فى نقد الاقتصاد السياسى ص ٢٦٧ عن جان فيرفيل: الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة، عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى، والكتاب نشر تحت عنوان (كارل ماركس - الأدب والفن فى الاشتراكية)، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٦٧.

(١٩) فيرفيل، ج. : الأدب والفن فى ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشى، دار الفكر العربى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ٦٦.

(٢٠) ماركس، إنجلز : الأيديولوجية الألمانية، الأعمال، المجموعة الفرنسية، ص ١٧، عن جان فيرفيل، الأدب والفن فى الاشتراكية، ترجمة : عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٥٩.

(٢١) ماركس، كارل ؛ إنجلز، ف.: الأعمال المختارة، المجلد الأول، موسكو ١٩٠٥، ص ٢٧٢، عن ج. بليخانوف، تطور النظرية الواحدة للتاريخ، مصدر سابق، ص ١٦٠.

(22) Avansyev, V.: Marxist philosophy, translated by : Leo Lempert, Progress publishers, Moscow, 3rd ed., 1968, p. 197.

(23) Ibid: p. 197.

(٢٤) فيرفيل، ج. : الأدب والفن في الاشتراكية: ترجمة عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٦٧.

(٢٥) إنجلز، ف.: رسالة إلى «جوزيف بلوخ»، ٢١ سبتمبر ١٩٨٠، عن ج. بليخانوف، الفن والتصور المادى للتاريخ، مصدر سابق، ص ٢٤.

(٢٦) راجع، لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، ترجمة محمد عيائى، دار المعجم العربى، بيروت، ١٩٥٤، ص ٥٤.

(27) Avansyev, V.: Op.Cit; p. 199.

(28) Ibid: p. 199.

(٢٩) لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، مصدر سابق، ص ٤٣، ٤٤.

(٣٠) راجع : فيرفيل، ج.: الأدب والفن في الاشتراكية، ترجمة د. عبد المنعم الحفنى، مصدر سابق، ص ٦١.

(٣١) تليمة، عبد المنعم : مقدمة فى نظرية الأدب، مصدر سابق، ص ١٦٤.

(٣٢) بوليتزر، ج. : المادية والمثالية فى الفلسفة، ترجمة وتعليق إسماعيل المهدي، مطابع دار الكاتب العربى بمصر، القاهرة، ١٩٥٧، ص ١٤٩.

(٣٣) بليخانوف ج.: تطور النظرية الواحدة للتاريخ، مصدر سابق، ص ٢٠٣.

(٣٤) ستالين، ج.: المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، دار مشق للطباعة والنشر (دمشق)، دار ابن سينا (بيروت)، بدون تاريخ، ص ٦١.

(٣٥) المصدر السابق، ص ٦١.

(٣٦) بليخانوف، تطور النظرة الواحدة للتاريخ، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(٣٧) فيريفيل، ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد الشوباشي، مصدر سابق، ص ٦١.

(٣٨) لوفافر، هنري: في علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٠٠.

(٣٩) فيريفيل، ج.: الأدب والفن في ضوء الواقعية، مصدر سابق، ص ٦٨.

(٤٠) إنجلز، ف.: رسائل - في كتاب «دراسات فلسفية»، المنشورات الاجتماعية، ١٩٥١، باريس، ص ١٣٣، عن «هنري لوفافر»، في علم الجمال، مصدر سابق، ص ٥٢.

(٤١) إنجلز، ف.: قول أورده جدانوف في مؤلفه «عن الأدب والفلسفة والموسيقى» راجع أيضاً فوجيرون (مجلة Art de France ص ٢٧ - ٢٨)، ص ٦٤، عن هنري لوفافر، مصدر سابق، ص ٥٣.

(42) Marx, Engles: Sur La Litterature et L'art, Paris, 1954.

عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨، ص ٦٨.

(٤٣) بليخانوف، ج.: الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرايشي، دار العودة، بيروت، ص ٨٦.

(44) Tain, E. : Philosophie d'art Paris, 1893, p. 10.

عن: بليخانوف، ج.: الفن والتصور المادي للتاريخ، مصدر سابق، ص ٨٦.

(45) Avansyev V.: Marxist philosophy op.cit., p. 349.

(46) Plekhanov, G.: Art and Social life , trad. by A. Fineberg,  
Pr. Pu., Moscov 1st printing, 1964, p. 349.

(٤٧) ماركس، كارل: مقدمة مساهمة في نقد الاقتصاد السياسى، عن جوزيف  
ستالين : المادية الديالكتيكية، المادية التاريخية، مصدر سابق، ص ١٠٦ .

(48) Groves Moore: An Introduction o Sociology, N.Y.  
1941, pp. 345, 369.

عن : عزت، عبد العزيز: الفن وعلم الاجتماع الجمالى، مطبعة كوستا  
تسوماس وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨، ص ٣٢.

(49) Durkheim, I: De la division dutravail locial, Paris 1902, p.  
448 & Groose: the beginning of the art New York, 1864,  
p. 51.

عن : عزت، عبد العزيز: مصدر سابق، ص ٣٦.

(٥٠) سارتر، ج.ب.: حديث مع مجلة New Lefty «اليسار الجديد» أعيد نشره  
فى «لوفيل أويسرفاتور» ٢٦ كانون الثانى ١٩٧٠، عن جان بول سارتر،  
دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرايشى، مصدر سابق، ص ٢٧٥.

(٥١) سارتر، ج.ب.: ما هو الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٢، ١٣٣.

(52) Plekhanov, G: Art and Social Life, op.ci., p. 18.

(٥٣) ماوتسى تونج: مشاكل الأدب والفن، ترجمة كمال عبد الحليم، دار الفكر،  
القاهرة، فبراير ١٩٥٦، ص ٥٥.

مترجم عن طبعة دار الشعب للنشر، بومباى، الهند، نص محاضرة فى مؤتمر  
Conference لمناقشة الأدب والفن من أجل التحرر الوطنى فى الصين (٢)  
مايو ١٩٤٢ - ٢٣ مايو ١٩٤٢ فى بينان.



(٥٤) سارتر، ج.ب.: (الأدب الملتزم)، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، فبراير ١٩٦٥، ص ص ٤٤، ٤٥.

والنص مأخوذ من «تأميم الأدب» وقد اضافته «سارتر» إلى «ما الأدب» ونشر في Situations (مواقف، ج ٢) وقد نشرته دار الآداب في سلسلة مواقف (الترجمة العربية) تحت اسم (الأدب الملتزم)، مواقف ١.

(55) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A Literature and Political Study, Hamish Hamiton 1st published London 1964, p. 165.

(٥٦) فيشر، إرنست : ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٧١، ص ٦٦.

(٥٧) يقصد «رينيه ليبوفيز» والذي يقدم دراسة لكتابة (الفنان ووعيه) الصادر في باريس ١٩٥٠.

(٥٨) سارتر، جان بول: من مقال بعنوان «الفنان ووعيه» وهو نقد للكتاب المذكور في الملاحظة السابقة عن جمهورية الصمت، سلسلة مواقف ج ٣، (طبعة دار الآداب)، بيروت ١٩٦٥، ص ٩٦.

(٥٩) فيشر، إرنست : ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٦٢.

(٦٠) سارتر، جان بول: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ١٣١، ١٣٢.

(٦١) المصدر السابق، ص ١٣٨.

(٦٢) فيشر، إرنست : ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٦٨.

(٦٣) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ٤٣.

(64) Plekhanov, G.: Art and Social Life, op.ci., p. 43.

(٦٥) ديفوار، سيمون : واقع الفكر، اليميني ، ترجمة جورج طرابيشي، دار  
الطليعة، بيروت ١٩٦٣، ص ١٢٥.

(٦٦) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٤.

(67) Plekhanov, G: Art and Social Life, op.cit., p. 80.

(68) Avansyev V.: Marxist philosophy, op.cit., p. 349.

(69) Ibid, p. 350.

(٧٠) فيرفيل، ج. : الأدب والفن في ضوء الواقعية، ترجمة محمد مفيد  
الشوباشي، مصدر سابق، ص ١٧٦.

(٧١) عن : فضل، صلاح : منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص  
٨٢.

(٧٢) سارتر، ج.ب.: مواقف (٣) جمهورية الصمت، (نشر دار الآداب، الطبعة  
العربية)، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٧٣) جارودي، روجيه : واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ص ١٠٠،  
١٠١.

(٧٤) موردخ، إيريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٣٠.  
وراجع أيضاً :

لوكانش، ج. : دراسات في الواقعية الأوروبية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة  
عبد الغفار مكاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ص ٨٩،  
١٠٩.

(٧٥) سارتر، ج.ب.: المصدر السابق، ص ١٠٢.

(٧٦) راجع الفصل الرابع.

(٧٧) البيريس، ر.م. : سارتر والوجودية، ترجمة، سهيل إدريس، تقديم د. عبد الله  
عبد الدايم، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٥٤،

ص ١٥٦.

(٧٨) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٨٦.

(٧٩) عن : فضل صلاح : الواقعية ومنهج الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٨٠) الحفنى، عبد المنعم: جان بول سارتر، الحياة، الفلسفة، الأدب، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، ص ٢٩.

(81) Thody, Philip: Jean Paul Sartre, Literary and Poitical Study, op.cit., p. 163.

(٨٢) سارتر، ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٩.

(٨٣) سارتر: مقدمة الأزمنة الحديثة، (الأدب الملتزم)، مصدر سابق، ص ١٢.

(٨٤) المصدر السابق، ص ١٢.

(X) Domiskusstv No. I, Petrograd, 1921, p. 44.

(XX) Bely, A. «Omalonkom Choleveke cheeveke velikem»

(The small man and the great man) Zapiski Mechtateie No.

5, Petrograd, 1922, p. 121, see: (85).

(85) Metchenke, A.: The Basic principles of Soveit Literature

tr. by: Keta Cook in Problems of Modern Aesthetics,

Collection of articles, Progress publishers, Moscow, 1st

printing, 1969, p. 22.

(86) Ibid: P. 28.

(٨٧) عن موردخ، إيريس، سارتر المكر الفلكي الرومانسي، ص ٢٦.

(88) Thody, P. : Jean Paul Sartre, Literary and Political

Study, op.cit., pp. 163, 164.

(٨٩) سارتر، ج.ب: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٨١.

(٩٠) ففي نظر أميل دوركايم، كما في نظر «جروس»، يخلق الفن من نظارته والمعجبين به وحدة اجتماعية متماسكة، فهو وسيلة لخلق التضامن بين الناس في الهيئات والمجتمعات، راجع: عزت، عبد العزيز: الفن وعلم الاجتماع الجمالي، مطبعة كوستاوماس وشركاه، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٤٨، ص ٣٦.

(٩١) فيشر، إرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ١١.

(٩٢) المصدر السابق، ص ١٢.

(٩٣) المصدر السابق، ص ١٧.

(٩٤) المصدر السابق، ص ١٧.

(95) Thody, p. : Jean Paul Sartre, op.cit., p. 163.

(٩٦) مقتطف من بيان المؤتمر الأول للكتاب السوفيت، ١٩٣٤، على لسان «زدانوف» عن «فضل، صلاح: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٨٣.

(٩٧) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٩٨) المصدر السابق، ص ٩٤.

(٩٩) (يشير هنا إلى وجهة نظر «تين في تأثير البيئة على الكاتب في كتابه (فلسفة الفن)

(١٠٠) المصدر السابق، ص ٩١.

(١٠١) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلي الرومانسي، مصدر سابق، ص ٦٨.

(١٠٢) مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٧، ص ١٠٨.

(١٠٣) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٥٠.



- (١٠٤) سارتر: المصدر السابق، ص ٥٦، ٥٥.
- (١٠٥) المصدر السابق، ص ٥٨.
- (١٠٦) سارتر: من حديث مجلة «علم الجمال» مقابلة أجراها «يبيير فيرستراشن» فبراير ١٩٦٥، عن كتاب سارتر: «دفاع عن المثقفين»، مصدر سابق، ص ٢٣٣.
- (١٠٧) المصدر السابق، نفس الصفحة.
- (١٠٨) ملاحظة لسارتر، استثنى محاولة «بريفو» ومعاصريه الخففة، ما الأدب؟، مصدر سابق، ص ٣٤٩.
- (١٠٩) سارتر، ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٩٨.
- (١١٠) المصدر السابق، ص ٢٩٦.
- (١١١) المصدر السابق، ص ص ٢٩٦، ٢٩٧.
- (١١٢) ماوتسى تونج: مشاكل الأدب والفن، مصدر سابق، ص ٢٣.
- (١١٣) المصدر السابق، ص ٣٦.
- (١١٤) سارتر: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٩٩.
- (١١٥) ماوتسى تونج: مصدر سابق، ص ٣٦.
- (١١٦) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٧٦.
- (١١٧) المصدر السابق، ص ٢٧٨.
- (١١٨) نغنى به كما يرى سارتر المذهب المسيحي الممثل للبرجوازية، فمما هو جدير بالذكر أن لسارتر قطيعة مع المسيحية بحكم فلسفته اللاحادية.

## الفصل الرابع

### مشكلة الالتزام



## الفصل الرابع

ويشمل :

أولاً - سارتر والالتزام:

(١) الشعر والفنون والالتزام.

أ - الفرق بين الشعر والنثر.

ب - عدم التزام الشعر والفنون المختلفة ، عدا النثر .

(٢) الكاتب والالتزام.

أ - معنى التزام .

ب - معيار الالتزام.

ج - نقد الاتجاهات غير الملتزمة.

ثانياً - الماركسية والالتزام:

( أ ) معنى ومعيار الالتزام.

(ب) الالتزام والشعر.

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة.

ثالثاً - العلاقة بين موقف «سارتر» والاتجاهات الماركسية:

( أ ) معنى الالتزام ومعياره .

(ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة .

(ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة.





## أولا - سارتر، والالتزام (١)

كان «سارتر» قبل الحرب العالمية الثانية يبدو ككاتب متمرد على المواصفات السائدة وعلى المألوف من الأمور، وكانت محاولاته المبكرة تتحرك في نطاق يقوم أغلبه على المجانية والفردية، ولكن بعد الحرب، سجل «سارتر» تطوراً في اتجاه الجماعية، والمسئولية تجلى في طرحه لمفهوم الالتزام-Engage-ment "Commitment" ولكن جاءت رؤيته لهذا المفهوم، أيضاً، ذات طبيعة خاصة، إذ رأى أن الكاتب The writer هو وحده الذي يخضع لمبدأ الالتزام دون الشعراء، وسائر الفنانين من رسامين أو موسيقيين .

## (١) الشعر والفنون، والالتزام

كان «أفلاطون» أول من هاجم الشعراء من الفلاسفة فاخرجهم من جمهوريته (٢) فافرضاً وجهة نظره الفلسفية على الفن والشعر، والتي كانت بالغة الأثر على العصور التالية له .

ولكن هذا لم يمنع، في العصر الحاضر، على الأقل، من أن توجد وجهات نظر لفلاسفة وأدباء تعلو من مكانة الشعر، فقد جعله، الفيلسوف الوجودي «مارتن هيدجر» تأسيساً للوجود، وأيده الدكتور عبد الرحمن بدوي، عندما قال بأن الشعر يمثل الابداع في عالم الامكان. وأن كلمة شعر جاءت من الكلمة اليونانية ποιηφιδ من الفعل ποιεω، يخلق «أى أن الشاعر «خالق» أو «مبدع» والفارق بين كلمة الله وكلمة الشاعر هو أن كلمة الله عقلية «نويتا» νοητα في «النوس» vous بينما كلمة الشاعر انفعالية. (٣)

وقد رأى «سان چون بيرس» أن الشعر يشكل طراز حياة، وحياة كاملة،

فقد كان الشاعر موجوداً منذ الأزل وسيظل حتى النهاية، والشعر إن لم يكن المطلق الحقيقي فهو أقرب ما يكون إليه، والواقع يكشف نفسه ذاتها في القصيدة. (٤)

وقد قال الشاعر الصيني «لوتشى» : «نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنح وجوداً، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى، إننا نأسر المساحات التي لا حد لها في قدم مربع من الورق ونسكب طوفاناً من القلب الصغير بقدر بوصة» (٥)

ولكن رغم هذا الاعلاء لمكانة الشاعر، فإن «سارتر» في فلسفته الالتزامية قد أعفى الشعر من الالتزام، وكذلك الفنون المختلفة - عدا النثر - فهو وقد أخذ عن «هيدجر» المنهج «الفينومينولوجي» مطبقاً على الوجود، فإنه يخالفه تماماً في رأيه في الشعر.

والجدير بالذكر، أن «سارتر» قد بنى تصوره عن الشعر من خلال تفرقه بين النثر وبين الشعر، فترى ما هي الفروق التي على أساسها بنى تصوره؟

#### ( أ ) الفرق بين الشعر والنثر:

الشعر والنثر، كلاهما ينهض على أساس الكلمات، فما هي الفروق بين لغة الشعر ولغة النثر ؟ «ربما يكون في وسعنا أن نشرح كتابة النثر Prose على أساس أنها استعمال للغة في أشد حالات التعبير نقاءً، بينما في الشعر فإن التعبير الانفعالي لا يكون محدداً» (٦).

فالحالة الشعرية تجعل التعبير عنها لا يتطلب الوصول إلى معان محددة أو الاخبار بمدلولات معينة، فالكلمة الشعرية تمتلك قدرة على الإيحاء، وظلالها أكثر اتساعاً «والشاعر لا يختار الكلمات لأنها صحيحة لغوياً فحسب، بل

يختارها لأنها الوسيلة لتوصيل ما يريد توصيله من حقيقة، ولكن كيف تأتى له معرفة ذلك ؟

النائر يعرف متى تكون الكلمة صحيحة ولكن الشاعر يعرف متى تعبر الكلمة عن الحقيقة « (٧) والشعراء حين يعبرون عن تجاربهم « فإنهم يضيفون العمق على قيم الوجود، فلا ينبئوننا بالواقع الذى يخبرنا به الفلاسفة ورجال العلم، ولا النقاد ... فالذى نجده دائما هو الحدس بالمستقبل، وما هو متضمن ومتخير، وهم فى ذلك يختلفون فى قصدهم عن الفلاسفة فى تعاملهم مع اللغة » . (٨)

وقد كانت التفرقة بين الشعر والنثر من الموضوعات ذات الأهمية، فكانت تفرقة «بول فاليرى paul valéry» ذات مغزى، اذ رأى أن تلك العلاقة (بين النثر والشعر) : «تشبه صلة المشى بالرقص، فالمشى له غاية محددة تتحكم فى ايقاع الخطو وتنظم شكل الخطو المتتابع الذى ينتهى بتمام الغاية منه، أما الرقص فعلى العكس من ذلك بالرغم من استخدامه نفس أجزاء الجسم وأعضائه التى تستخدم فى المشى له نظام حركات هى غاية فى ذاتها» (٩)

وإذا كان النقاد والشعراء والمفكرون قد فرقوا - كما أوضحنا - بين الشعر والنثر، فإن «سارتر» قد جعل من تفرقه بين الشعر والنثر، أساسا يرتكز عليه فى جعل الشعر غير ملتزم، فقد كتب : «فالشعراء قوم، يترفعون باللغة على أن تكون نفعية، وحيث أن البحث عن الحقيقة لا يتم إلا بواسطة اللغة واستخدامها أداة، فليس لنا إذن أن نتصور أن هدف الشعراء هو استطلاع الحقائق أو عرضها. وهم لا يفكرون كذلك فى الدلالة على العالم وما فيه .



وبالتالى لا يرمون إلى تسمية المعانى بالألفاظ لأن التسمية تتطلب توضيحاً تاماً  
بالاسم فى سبيل المسمى، وعلى حد تعبير «هيجل Hegel» يبدو الاسم غير  
جوهرى. فليس الشعراء بمتكلمين ولا بصامتين، بل لهم شأن آخر، وقد قيل  
عنهم أنهم يريدون القضاء على سلامة القول بمزاوجات وحشية بين الألفاظ،  
وهذا خطأ، لأن يلزم ذلك أن يزجوا بأنفسهم فى ميدان الأغراض النفعية للغة،  
ليبحثوا فيها عن كلمات توضع فى تراكيب غريبة، وذلك مثلاً ككلمة  
(حصان) وكلمة (زيد) ليقال (حصان زيد) وعلى أن مثل هذا العمل  
يتطلب وقتاً لا حد له، لا يتصور التوفيق بينه وبين الغاية النفعية للغة، فتعتبر  
الكلمات آلات تستخدم، وفى الوقت نفسه يجتهد فى انتزاع هذه الدلالة  
منها» (١٠).

إن الاختلاف بين الشعر والنثر ينهض على علاقة كل من الشاعر والنثر  
باللغة، فالشعراء يخدمون اللغة، بينما الناثرون يستخدمونها .

ومع أن «سارتر» قد ركز تفرقه بين نوعين من التعامل مع اللغة (لغة  
الشعر، ولغة النثر)، إلا أنه جعل النثر نوعين، فلسفياً وأديباً، وهذا هو ما جعل  
Peter Caws يكتب : «بالنسبة لسارتر فإنه توجد ثلاثة أنماط من الكتابة . فى  
الجانب الأول يقع الشعر الذى يستخدم الكلمات كأشياء طبيعية، وإن لم تكن  
طبيعية بشكل كامل.

... وفى الجانب الآخر يقف النثر Prose والذى تستخدم فيه الكلمات  
كرموز اصطلاحية وتبدو لذلك شفافة Transparent، فالذى نسمعه أو نقرؤه  
هو مضمون ما يقال أو يكتب ولا توجد كلمات تخرج عن ذلك، ولكن  
هناك نوعين من النثر، الأدبى Literary، والفلسفى philosephical، الأول

مازال يتلون بما يشبه الشيء الطبيعى للكلمة، بينما الأخير هو الذى ينطبق عليه ذلك المبدأ فى نقائه» (١١).

والشاعر هو الذى يشرى اللغة بالألفاظ الجديدة، والتراكيب اللغوية المبتدعة ويعطى الكلمة قدرة على الإيحاء، ويجعلها تواكب التطور فى المشاعر والأحاسيس. وما أزمة اللغة فى القرن العشرين - على حد ما يرى «سارتر» - إلا أزمة شعرية. والكلمات بالنسبة للشاعر هى الأشياء، أو بالأحرى: مركز الأشياء، والشاعر كثيراً ما يجمع «هذه العوالم الصغيرة، التى هى الكلمات، شأنه فى ذلك شأن الرسامين الذين يجمعون فى لوحاتهم الألوان، يظن أنه يؤلف بذلك جُملاً، ولكن هذا ظاهر عمله: انه فى الحقيقة يخلق شيئاً، فالكلمات بوصفها أشياء تنقسم لديه إلى مجموعات، لتشايبها السحرى انسجاماً أو عدم انسجام، شأنها فى ذلك شأن الألوان والأصوات، فهى تتجاذب وتتدافع وتتنافى وتتشترك فى صفات تكون وحدتها الشعرية التى تجعل منها جملة هى فى الوقت نفسه شىء من الأشياء، وفى الأعم الأغلب تسبق إلى ذهن الشاعر هيئة الجملة ثم تتبعها الكلمات ولكن هذه الهيئة لا تشترك فى شىء مع ما يطلقون عليه عادة: شكل الجملة النحوى، إذ أن هذا الشكل لا سلطان له على تكوين المعنى، بل إن تلك البيئة قريبة الشبه من مشروع يتهيا به الفنان لخلق ما يريد، كذلك الذى يتصور به «بيكاسو» فى خياله قبل أن يمس ريشته، وقد يصير هذا الشىء بهلواناً أو ممثلاً هزلياً» (١٢).

فالكلمات بالنسبة للشاعر ليست رموزاً دالة ولكنها أشياء. أشياء تنبض بالحياة لها تجسّداتها ووجودها، وهى تتشايبك وتنسجم وتتأفر فى آن، والجملة لدى الشاعر أشبه ببناء فنى أو تركيب يقفز إلى ذهن الشاعر، له سماته الخاصة والتى لا سلطان لها على المعنى.

«فالجملـة لدى الشاعر ذات لحن وذوق : فهو يتذوق من خلالها مختلف الأذواق قوية محتدمة بما تحتوى عليه من نفى واستثناء وفصل . وهو مجرد من هذه العلاقات معانٍ مطلقة، فيجعل منها خصائص حقيقية للجملـة، فتصير الجملـة ذات صبغة اعتراضية دون النظر إلى تحديد الشئ المعترض عليه، وبهذا نلاحظ هذه العلاقات المتبادلة - كما شرحنا - بين الكلمة الشعرية ومعناها، فمجموع الكلمات المختارة يؤدي وظيفته في إبراز صورة الاستفهام أو الاستثناء، والعكس كذلك صحيح في أن صبغة الاستفهام صورة للتعبير الذي يتجدد بها . كما في مثل هذا الشعر الجميل :

يا للفصول ! ولتم قصور ! من لى بنفس غير ذات قصور

فليس هناك مسئول يوجه إليه الاستفهام ولا سائل : إذ الشاعر غائب وراء تعبيره، ولا يسمح للاستفهام هنا بجواب، أو بالأحرى: في الاستفهام نفسه الإجابة» (١٣)

فالكلمات لدى الشاعر كيانات طبيعية، ومن العلاقات الكائنة بين الكلمات تأتي المعانى المطلقة . «وفي هذه الحالة لا تفصل بين الكلمة ومعناها، بل تصبح الكلمة والمعنى كياناً واحداً، وفي هذه الحالة لا يعود هناك محمل لجمع الكلمات بحيث تكون أفكاراً . وإنما تقوم بين الكلمات علاقات أخرى مغايرة، هي علاقات طبيعية شأنها شأن الكلمات ذاتها» (١٤) ان اللغة لدى الشاعر تمثل كياناً مستقلاً، وذلك عكس المتحدث أو الناثر اللذين يرميان من وراء الحديث أو الكتابة إلى الإفصاح عن معنى محدد.

فالشعر، على هذا الأساس، يكون التعامل معه، على خلاف النثر، فلا نرمي إلى الوصول إلى دلالات محددة من وراء القصيدة، ولا نقوم بتفتيت

بنائها إلى كلمات دالة وجمل معبرة عن معاني، بل نتعامل مع القصيدة  
تعاملنا مع الشيء المجسد، والعياني والمحسوس لا مع فكرة مجردة، أو مفهوم، أو  
معنى.

فالشاعر - كما يرى «سارتر» - «يرى الكلمات من جانبها المعكوس،  
كأنه من غير عالم الناس، وكأنما وقد حل بعالمهم قد وجد الكلام حاجزاً  
بينه وبين هذا العالم، فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولاً بأسمائها، بل تعرفها  
تعرفاً صامتاً، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره : ألا وهي  
الكلمات فأوسعها لمساً وجسماً واختباراً وبحثاً فاكتشف أن لها نوعاً من  
الاشعاع الخاص بها، وإنها ذات صلات معينة بالأرض والسماء والماء وما  
سوى ذلك من المخلوقات » (١٥).

فإذا اختار الشاعر لفظاً ليدل به على شيء - فليس ضرورياً أن يقع  
اختياره على نفس الكلمات التي نختارها للدلالة على نفس الشيء، ذلك أن  
الكلمات «التي تبدو لغيره دوافع تقوده إلى معرفة ما حوله وتزج به وسط  
الأشياء، تظهر في عينيه هو فحاً لاصطياد حقيقة ألية المراس، وموجز القول أن  
اللغة هي (مرآة) العالم. وبهذا يجري لديه في ذات الكلمة وفي استعمالها -  
تغيرات على نحو جديد - فجرس الكلمة وطولها، وما تختتم به من علامات  
تذكير أو تأنيث، ومظهرها في نظر العين، كل هذا يجعلها ذات كيان حي به  
تمثل المعنى أكثر مما تدل عليه » (١٦).

ورأى «سارتر» هنا متأثر إلى حد كبير برأي «ستيفن مالارمي» Stephane  
Mallarmé الذي كان يرى أن الشعر يصنع من الكلمات، لا من الكلمات  
كتعبير عن الأفكار، ولكن مما أسماه «مالارمي» (الكلمات نفسها) كأحداث



حسية، وباختصار، الكلمات كالأصوات التى تحملها»<sup>(١٧)</sup>.

وقد رد «جويد وموربورجو - تاجليابو - Taglia - Guide Morpurge -  
bue<sup>(١٨)</sup>» التفرقة التى يفترضها سارتر بين الشعر والنثر إلى «مالارميه» مشيراً إلى  
أنه افتراض يأخذ بعدد كبير من المنظرين من «كروتشة» إلى النقاد الجدد.  
فالشعر، فن، أو نشاط تخيلى مجانى وراء الخير والشر. الفن تخيلى والتخيلى  
سلب ونفى، إنه تعديم لما هو واقعى. وإذا فهو يختلف عن عالم النثر، عالم  
الحرية والمسئولية.

(ب) عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، عدا النثر :

بعد أن فرق «سارتر» بين الشعر والنثر، ووضع الشعر مع الفنون، فإنه  
يؤكد على عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، وإنما الذى يقع عليه الالتزام  
فقط هو النثر .

فقد كتب «سارتر» فى «ما الأدب» :

«ونستطيع أن ندرك فى يسر حمق من يتطلب من الشعر أن يكون  
(التزامياً)، نعم قد يكون مبعث القطعة الشعرية الانفعال أو العاطفة نفسها، ولم  
لا يكون مبعثها كذلك الغضب والحق الاجتماعى والحفيظة السياسية؟  
ولكن كل هذه الدوافع لا تتضح دلالتها فى الشعر كما تتضح فى رسالة هجاء  
أو رسالة اعتراف»<sup>(١٩)</sup>.

وإذا كان الناثر مسئولاً عن مجتمعه، وعصره وعن الأحداث التى  
يعاصرها سواء كانت اجتماعية أو سياسية، وإذا كان مندرجاً فى العالم، فإننا،  
على حد قول «سارتر» - «لا نستطيع أن نأخذ على الشاعر أنه يتنكر» بصفته  
شاعراً، لمسئوليته كإنسان، قد نأخذ عليه أنه ليس أكثر من شاعر، أى عدم

ادراكه لمسئوليّاته كإنسان أيضاً، لكن لا نستطيع أن نأخذ عليه أنه لم يشترك كشاعر في معركة اجتماعية، أو حركة انشائية. (٢٠)

وإذا كان الكاتب (أى الناثر) هو حرية تتوجه إلى حرية القارئ، لأن هدف النشر هو الحرية فإن الشعر فى رأى «سارتر» ليس هدفه الحرية . هدفه نفسه وليس له هدف خارج ذاته (٢١)، فالشاعر يعرض ما يواجهه من مشكلات من خلال رؤيته الذاتية، ومواقفه فى جوهرها نفسية، ولا تخرج عن نطاق ذاته، وبهذا يكون موقع الشاعر خارج العالم فى العزلة.

وكما رفض «سارتر» أن يجعل الشعر ملتزماً، كذلك كان شأن الفنون، فالرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة، «أو بالأحرى لا تفرض على هذه الفنون أن تكون على قدم المساواة مع الأدب فى الالتزام» (٢٢)، لأنه إذا كانت معانى ودلالات الشعر هى نفسها كلمات الشعر، فكذلك «دلالة الألحان - إذا جاز أن نسميها دلالة - ليست شيئاً خارجاً عن الألحان نفسها، فهى مغايرة للأفكار التى يستطاع الإعراب عنها بطرق كثيرة على السواء، سم هذه الألحان، إذا شئت، مريحة أو حزينة ولكنها ستبقى فوق أو دون كل ما نستطيع أن نقول عنها، وليس ذلك لأن عواطف الفنان اغنى واخصب من الألحان، بل لأن تلك العواطف، التى ربما كانت أصلاً لما اخترع من موضوع، حين ظهرت فى صورة ألحان، اعترها تغير فى جوهرها وتبدل فى قيمتها . فصيحة الألم تدل على الألم الذى اثارها. ولكن لحن الألم هو الألم نفسه وشيء آخر غير الألم. فلم تعد الألحان رمزاً يحال بها على الألم، ولكنها صارت شيئاً من الأشياء. (٢٣) فكما أن الكلمة فى الشعر تتحول إلى شئ *thing* يختلف عن الرمز الدال، كما هو الحال فى النشر، فإن لحن الألم هو الألم نفسه بالاضافة إلى شئ آخر، وليس مجرد دال، أو

رامز للألم، ولذا لا جدوى من البحث عن المعانى التى يعبر عنها اللحن، أو الصورة أو اللوحة، لأن كلا منها قد استحال إلى كيان خاص «فالمعانى لا ترسم، ولا توضع فى ألحان» . (٢٤)

وتأسيساً على ذلك، فإنه إذا كان من الحمق أن نطلب إلى الشاعر أن يكون ملتزماً فإن من الحمق أيضاً مطالبة الفنان التشكيلي، أو الموسيقي بالالتزام - كما يرى «سارتر» .

والآن يمكننا أن نتساءل : هل عملية الفن مجرد انتظار سلبي لانبثاق الصورة أو الايقاع فى أعماق اللا وعى؟ وهل القصيدة أو الصورة حدث سرى ينزل عما سواه؟

إن ميلاد القصيدة بالنسبة للشاعر - على حد ما يرى - «أرشيبالد مكليش» - ليس حدثاً سرى ولا يتضمن قطباً كهربائياً مغروزاً فى حوامض الذات، بل قطبين اثنين - الانسان، والعالم ازاءه» (٢٥) فليس بوسع الشاعر تجاهل العالم، كما لا يمكن أن يتجاهل ذاته.

وانه ل يبدو أن «سارتر» يتعسف فى موقفه من الشعر الذى يبنيه على أساس الفصل بين لغة العواطف ولغة العقل . وإننا نتساءل : هل يوجد هذا الفصل الحاد فى الواقع بالفعل؟ أم أن «سارتر» قد لوى عنق المسألة حتى يطوعها لأفكاره . وهل اقام «سارتر» وجهة نظره على استقرار للشعر؟ أم أنه بنى نظريته على أساس أخلاقى نظرى يتعد كثيراً عن عالم الشعر، والفن!!

إنه من الواضح أن لفلسفة «سارتر» اليد الطولى فى التأثير على أفكاره - التى سردناها - فى الأدب والفن، فقد كانت كتاباته الأدبية بمثابة معالجة لأفكاره الفلسفية ذاتها (٢٦) .

## (٢) الكاتب والالتزام

إذا كان «سارتر» قد وضع حداً فاصلاً بين الشعر والفنون المختلفة من جهة، وبين النشر من جهة أخرى، جاعلاً من لغة النشر موقفاً من مواقف العقل، إذ تتجاوز نظرتنا في النشر الكلمات وتمضى نحو الشيء المقصود. فالكلمة أداة لنقل الفكرة، ونحن ننساها بمجرد أداء مهمتها، فلهذا النشر في جوهرها نفعية . (٢٧)

فقد اتخذ «سارتر» ذلك أساساً ارتكز عليه في جعل النشر ملتزماً دون سائر سائر الفنون، فكاتب النشر هو الذى يملك موضوعاً وحيداً هو الحرية، الكتابة عبارة عن دعوة موجهة من حرية الكاتب إلى حرية القارئ، والكتابة مسئولية، ولذا فإننا نجد «سارتر» يكتب في «ما الأدب؟» ،

«لنكتب أولاً لنقول شيئاً للأحياء، ولا يضير ألا يبقى لأحفادنا الذين لن يحسوا بقيمة الحوادث الراهنة إلا الاعجاب بأسلوبنا ولكن لا يحسن بنا أن نتوخى الأسلوب لذاته، ان المسئولية والصدق يأتيان أولاً، والأسلوب والجمالية في المحل الثانى» . (٢٨) فالهروب من العصر والواقع الاجتماعى سواء اتخذ الشكلية Formism أو الأسلوبية Stylism إنما يمثل - فى رأى «سارتر» - خيانة من الكاتب لقضيته، قضية الأدب، وتفقد على أثر ذلك الكتابة قيمتها، وفحواها، بل ويكف الأدب عن أن يكون أدباً . فالأثر الأدبى مطالب بأن يكون مسئولاً عن العصر بكامله - أى عن وضع المؤلف فى العالم الاجتماعى وانطلاقاً من هذا الاندراج المتفرد - عن العالم بأسره وذلك بقدره ما إن هذا الاندراج يجعل المؤلف - كما فى كل إنسان - كائناً موضوعياً موضع تساؤل عينياً وفى كينونه بالذات كائناً ليس يعيش اندراجه فى شكل استلاب وتشويؤ



وكبت» (٢٩)، بل يكون مسئولاً مسئولية كاملة، وفي حالة واعية دائماً، وحاضراً ومندرجاً في العالم، وهذا هو ما يشكل الأساس الذي يقوم عليه الالتزام عند «سارتر» .

فما هو هذا الالتزام ؟

( أ ) معنى الالتزام :

لقد رأى «فيليب تودى» أن الهدف النهائي للفن – عند «سارتر» – «هو إصلاح هذا العالم بتصويره كما هو، ولكن كما لو كان منبعاً للحرية الإنسانية، بكلمات أخرى، إن هدف الأدب، هو أن يفعل ما أراد «روكتان» Roquentin أن يفعله بعد سماعه (بعض هذه الأيام Some of these days) : قهر صدفية العالم بجعله حاضراً كما تبغى ذلك ذلك إرادة الإنسان» (٣٠)

إذا كان هدف الأدب هو قهر صدفية العالم، أو نفى العنصر الطارئ فيه، فإن هدف ومعنى الالتزام يتحددان كما رأى «سارتر» كما يأتي : «يرمى التزام الكاتب إلى إيصال ما لا يمكن إيصاله (الكينونة – فى – العالم المعيشة) مستغلاً القدرة التى تنطوى عليها اللغة المشتركة الشائعة من اللا إعلام، كما يهدف إلى البقاء على التوتر بين الكل والجزء، بين الكلية والتكليل، بين العالم والكينونة – فى – العالم، على اعتبار أن هذا التوتر هو معنى عمله، والكاتب يواجه فى مهنته بالذات ويصارع التناقض بين الخصوصية والعام» (٣١).

والكاتب الملتزم، خارج الأثر الأدبى، وداخله فى نفس الوقت أو بمعنى آخر، هو يلاحظ التجربة المعيشة من الخارج، ومنغمراً فى الحياة وفى تجاربها أيضاً، هو مثقف بالماهية والجوهر وليس على نحو عارض – مثل غيره من

المثقفين الآخرين . ويسمى الكاتب (ملتزماً) «حين يجتهد فى أن يتحقق لديه وعى أكثر ما يكون جلاءً، وابلغ ما يكون كمالاته (منجز)، أى عندما ينقل لنفسه ولغيره، ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزى النظرى إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم وانما التزامه فى وساطته. غير أن من الحق أن نحاسبه على أساس حالته فى المجتمع، وعلينا أن نكون على ذكر من أن حالته لا تنحصر فى أنه انسان وكفى، بل فى أنه - على وجه التحديد - كاتب أيضاً، فقد يكون يهودياً أو تشيكوسلوفاكياً أو من أسرة من أسر الفلاحين، ولكنه كاتب يهودى وكاتب تشيكوسلوفاكى ومن أرومة الفلاحين» (٣٢)

فموقف الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه، وعلى أساس هذا اوضع فانه يلعب دوره بالنسبة لجمهور قرائه، ويجب ألا يقع تحت تأثير بعض العوامل الداتية التى تدفعه إلى أن «يلعب دوراً سلبياً أو مسفكاً بعرض مساوئه ووجوه شقائه ومظاهر ضعفه، بل عليه أن يتمثل ارادة حازمة تشق طريقها إلى النجاح عن قصد على نحو ما يكون عليه كل انسان فى الحياة، من أنه فى نفسه محاولة على حد من محاولات الوجود» (٣٣).

الكاتب حر، ولذا فهو يتوجه لحرية القارئ، وهو مسئول، ومسئوليته هى التى تجعله يتخذ موقفاً محدداً، طارحاً خلفه مظاهر الضعف، ووجوه الشقاء والاسفاف.

يكتب «بيتر كاوس» : «عندما نسمى الأفعال ونحددها فإنها تصير مسؤوليات Reponsibilities، ومسئولية الكاتب الخاصة هى التى تمنحه اسمه لأن صمت الكاتب نوع من الفعل : (فإذا ما اختار أحد الكتاب الصمت على

جانب من جوانب الحياة، فإن لدينا الحق فى أن نسأله: لماذا تكلمت عن هذا دون ذاك؟ فما دمت من أجل أحداث تغير، وليس هناك طريقاً آخر للكلام، فلماذا أردت تغيير هذا دون ذاك؟ لماذا تريد تغيير طريقة صنع طوابع البريد دون تغيير الطريقة التى يعامل بها اليهود فى البلد المعادى للسامية Antisemitic (country) (٣٤)

أى أن معنى الالتزام يكمن فى الفعل، وتحمل المسؤولية، وهذا يقودنا إلى سؤال: إذا كان الكاتب مسئولاً، ومسئوليته تحتم عليه عدم الصمت على جانب من جوانب الحياة، فما هو المعيار الذى يحدد هذه المسؤولية؟ وهذا يقودنا إلى نقطة جديدة، نبحثها فى الفقرة التالية، وهى: «معيار الالتزام».

#### (ب) معيار الالتزام :

لقد جعل «سارتر» الكاتب يهدف إلى (تغيير العالم)، وهو مطالب أيضاً بالوقوف إلى جانب المضطهدين، والتقريب بين البشر، وهذا يتضح أيضاً فى أدب «سارتر» إذ اختار (أورست) أن يقتل (إيجست) و(كلميتمنسترا) وتحمل المسؤولية، وحرر الناس من القدرية والتخاذل. ولكن هل يعنى هذا أن المعيار الذى يلتزم على أساسه الكاتب معيار أخلاقى؟

ماذا كان يحدث لو كان (أورست) قد اختار عكس ما قام به؟ «ما الذى يتغير فى مضمون المقولة الوجودية عن الحرية والاختيار والمسؤولية؟ سيقال إن المحك دائماً هو (خير) (٣٥) الانسانية كلها، ولكن خير الانسانية طبقاً لـ «سارتر» ليس مقولة قبلية، إنما هو بعينه ما يرى الإنسان أنه خيرها. فإذا رأى أن الخير يكمن فى الانضمام للكاثوليكية فهو صحيح من الناحية المنطقية الوجودية، وإذا رأى العكس فهذا صحيح كذلك. إن الحكم فى التحليل

الأخير يظل متعلقاً بما يراه هو، ولا أحد سواه» (٣٦)

إن هذا يعنى أن الكاتب يمكن أن يختار الشيء ونقيضه، الدفاع عن المضطهدين، أو الفاشية (٣٦) ولا يكون متناقضاً مع المفهوم «السارترى» للاختيار.

لقد أكد «سارتر» على أن «مسئولية الكاتب ليست شيئاً سرمدياً أو مجرداً، انها مسؤولية مباشرة ومحددة، إذ يجب أن يوجه اهتمامه الفكرى دون تقاعس يوماً بيوم لمشكلة الغاية End والوسائل The means، وبمعنى آخر، لمشكلة العلاقة بين الأخلاق Ethics والسياسة Politics» (٣٨) ورأى أنه من المحال أن يكتب أدب جيد بعواطف شريرة - وإن كانت العواطف السامية ليست معطاة مسبقاً وعلى كل امرئ أن يخترعها بدوره» (٣٩)

لقد وضع سارتر قواعد للالتزام ومعايير، وفى نفس الوقت، لم يكن فى «الوجودية مذهب إنسانى» يجعل للأخلاق وجوداً قسرياً، ويجعل - فى كل فلسفته - الانسان مشروعاً، وهنا يتناقض «سارتر» مع نفسه :

فكيف تكون هناك معايير للالتزام من دون أخلاق قبلية؟ فإذا افترضنا وجود معايير للالتزام - جعلنا الأخلاق قبلية، وبالتالي فإن الالتزام يقوض فلسفة «سارتر» الأخلاقية، وبالتالي فلسفته كلها المرتكز على «المشروع الإنسانى» وإذا صممنا على عدم وجود أخلاق قبلية، فمعنى ذلك، ألا يقوم الالتزام.

ربما يكون الحل فى قول «سارتر» بأن العواطف السامية ليست معطاة، ولكن على المرء أن يخترعها، ولكن هذا قد يوقعنا فى (الدور)، فاختراع العواطف السامية يفترض معنى (السمو) فى ذهننا، وهو ما يقوض فكرة



«سارتر» بعدم وجود أخلاق قبلية.

لعل هذا التناقض يوضح، إلى أى مدى، كانت نظرية «سارتر» فى الأدب الملتزم - كما ترى «إيريس مورديخ» - توصية للكتاب الذين يرتبطون بالكتابة فى حين أنها ليست تأكيداً لطبيعة الكتابة، فنظرية «سارتر» - «فيها من الدعوة والنداء أكثر مما فيها من الدراسة والاستقراء» (٤٠)

ولكن رغم هذه التناقضات فى محاولة «سارتر» فرض معايير على الالتزام ترفضها فلسفته فإن «سارتر» فى طرحه لمفهوم الالتزام يبقى معلقاً أهمية الكاتب وقيمه على المسئوليات التى يضطلع بها، والتى تعتبر المشكلات الاجتماعية والسياسية فى مقدمتها.

#### (ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

لم يقدم «سارتر» تحليلاً منظماً للاتجاهات المختلفة، وإنما جاءت آراؤه أو انتقاداته لها - فى (ما الأدب؟) فى ثنايا الفصول المختلفة، وهو إذ ركز اهتمامه (أو جاءت كتاباته وفيرة نسبياً) عن (الفن للفن)، و(السريالية) إلا أنه قد أبدى رأيه فى عجزه عن الكلاسيكية، والرومانتيكية، والواقعية (التي مر عليها مروراً عابراً).

وقد رأى «سارتر» أنه توجد كلاسيكية «فى كل مجتمع ساد» استقرار نسبى، ونفذت إليه أسطورة خلوده، أى عندما يقع الخلط بين الحاضر والأبدية، وبين حقائق التاريخ ومزاعم التقاليد، وحين تثبت الفروق بين الطبقات إلى درجة لا يتجاوز الجمهور الامكانى فيها بحال حدود الجمهور الفعلى وحين يكون كل قارئ رقيباً على الكاتب وناقداً اكتملت فيه صفات النقد المتواضع عليها، وعندما يبلغ ما يسود المجتمع - من مذهب دينى أو

سياسى من قوة السلطان - درجة تصوير فيها حدودها صارمة حتى لا يقصد بحال إلى اكتشاف مجالات جديدة للتفكير، وإنما يقصد إلى مجرد صياغة المعانى الشائعة التى تعشقها الصفوة، بحيث تصوير القراءة - وسبق أن رأينا أنها هى الرباط المادى بين الكاتب وقرائه - بمثابة احتفال تقليدى للتعارف الشبيه بالتحية، أى بمثابة تأكيد يحتفل فيه بأن كلا المؤلف والقارئ من عالم واحد، ولهما أفكار واحدة فى كل الأشياء. وبذا يكون كل إنتاج فكرى عملا من أعمال التأديب، ويصير الأسلوب - فى نفس الوقت - أعظم مظهر لذلك التأدب من الكاتب حيال قرائه. (٤١)

والكاتب الكلاسيكى على وفاق مع جمهوره الذى يعد العمل لعنه بناءً على موقفه المتميز الذى يجعله على غير وعى بالتاريخ، وما يشغله هو العقيدة وإجلال الملك والحب والحرب والموت، ومراعاة آداب التقاليد، وهو لا يهتم باكتشاف الحقائق العميقة الجديدة فى داخل الانسان، والصورة النفسية فى القرن السابع عشر مقصورة على التعبير الفنى عن الأفكار التى تجرى فى نفوس الصفوة من أعضاء المجتمع، والمسرحيات تستلهم من الذوق المسيطر للطبقة للأرستقراطية، والمجتمع - المكون من أعضاء الطبقة العليا - يتعرف على نفسه عبر الأفكار التى كونها عن نفسه، فهو لا يريد أن يوحى إليه بصورته، ولكن أن ينعكس ما يعتقد أنه صورته. ولذا فالأدب الكلاسيكى أدب متكلف، ومتحذلق، يعبر عن تقاليد البلاط والحكم، وآداب اللياقة فى القرن السابع عشر. (٤٢)

وإذا كان جمهور الكلاسيكية فى القرن السابع عشر على وفاق مع كاتبه، وكان المؤلف فى القرن الثامن عشر يتصرف فى جمهورين كلاهما جمهور فعلى، فإن الرومانتيكية جاءت - على حد قول «سارتر» - «فى أوائل عهدها

محاولة فاشلة لتجنب مثل ذلك الصراع الصريح بين الكاتب وقرائه بيعشها لهذه  
الثنائية في الجمهور، واعتمادها على الارستقراطية ضد البرجوازية ذات النزعة  
الحرية (٤٢)

ولكن أدب القرن التاسع عشر تخلص من المذهب الفكري الديني،  
ورفض خدمة المذهب الفكري البرجوازي، وأرادت الرومانتيكية أن تكون  
مستقلة عن كل نوع من أنواع التشبع، وقد كان الخطأ أن الرومانتيكيين لم  
يكونوا قد ادركوا بعد أن الأدب في ذاته مذهب فكري على حد قول  
«سارتر» -، وأبى الكاتب أن يمتحن الأدب بالتوجه - إلى جمهور محدود  
ويقصره على موضوع خاص، وزعم أنه إنما يكتب لنفسه أو لله، جاعلا من  
الكتابة مهنة ميتافيزيقية أو محاسبة للضمير وصلاة، أو أى شيء آخر سوى انها  
اتصال بالناس، ورأى «سارتر» أن خلوة الفنان خلوة زائفة من جهتين، فهي لا  
تشف عن علاقة حقيقية بالجمهور العام فحسب بل كشف كذلك عن  
تكوين جديد لجمهور من المتخصصين، وقد ظهرت نتيجة لذلك - في رأى  
«سارتر» - (طبقة الكتاب) (٤٤)، وصار الكاتب بذلك غريبا عن عصره  
مستوحشا، ومستحقا (للعنة)، «وليس لكل الأدوار التي يطلبها سوى غاية  
واحدة : هي الالتحاق بمجتمع رمزي، له صورة الطبقة الارستقراطية في النظام  
القديم» (٤٥)، وهذا يدفع الكاتب إلى التهوين من شأن المهن، وهو لا يبقى  
بنفسه غير تافع، بل يدوس كل عمل نافع، وهنا ينشأ التصور الجمالي الذي  
يشيد بانعدام النفعية، وهو (الفن للفن) حيث يتفق هذا الاتجاه مع البارناسية  
والواقعية والرمزية، في أن الفن استهلاك محض.

وإذا كانت الواقعية - أدب استهلاك، فإن خطأها الأساسي - في رأى  
«سارتر» ينبع من «اعتقاد أصحابها أن الواقع ينجلي بالتأمل فيه، وأنه يمكن تيمنا

لذلك تصويره تصويراً لا تحيز فيه . وكيف يكون هذا ممكناً ما دام التحيز فى الإدراك نفسه، وما دام مجرد تسمية الأشياء فى ذاتها يتضمن تغييرها ؟! وكيف يستطيع الكاتب أن يكون كما يشاء بالنسبة للمظالم التى ينطوى عليها هذا العالم ؟ (٤٦)

وإذا كانت الواقعية بالنسبة لـ «سارتر» أدب استهلاك، شأنها فى ذلك شأن الفن للفن، فإن الأدب التجريدى كان - فى رأيه - بمثابة لب الترف والإسراف، لأن خلق أدب لا ينتفع به، يعنى أنه ليس من هذا العالم، ويذكر بشيء فيه، فقد أدرك أصحابه أن الخيال حاسة مجردة من كل قيد ووظيفتها جحود الواقع، وموضوع الفن فيه مبنى على أساس تقويض الواقع (٤٧)

وإذا كان «سارتر» قد وصف أدب القرن التاسع عشر - (الممثل فى المدرسة الرومانتيكية) وما تفرع عنها، وبعد مروره السريع على الواقعية - بأنه أدب استهلاك، فإن مذهب (الفن للفن) وإن كان «كانت» يعتبر مقدم أساسه الفلسفى قد حظى منه بالنقد العنيف. فيكتب (فى مقدمه الأزمنة الحديثة) : «إن الكاتب الذى يتبع تعاليم دعاة الفن للفن، يهتم قبل كل شيء بكتابة آثار لا تخدم شيئاً البتة، آثار ليست ببعيدة عن أن تبدو جميلة، وإن كانت مجانية حقاً، ومحرومة من الجذور فعلاً، وهكذا يضع نفسه على هامش المجتمع، أولاً يقبل بالأحرى أن يمثل فيه إلا بصفة مستهلك محض، وعلى وجه الدقة كطالب متمتع بمنحه» . (٤٨)

فالفن الخالص Pure art والفن الفارغ Empty art سواء بسواء، والدعوة إلى مثل هذا الفن - فيما يرى «سارتر» - ليست إلا ذريعة «تذرع بها تكرات القرن الأخير» (٤٩)، لأنهم أبوا أن يسلكوا سبيل التجديد والكشف، وأن



يبدعوا شيئاً ذا قيمة، وانهم يقعون فى تناقض فادح - فى رأيه - «فهم يقولون : لا ينبغى للكاتب بحال أن يشغل نفسه بمسائل الحياة المادية العارضة، كما لا يجوز له مطلقاً أن ينظم كلمات لا معنى لها، ولا يقتصر بحثه على الجرى وراء الجمل أو جمال الصور التى تساق فيها.. ووظيفته مقصورة على اداء (رسالة) لقرائه. وما (الرسالة) إذن ؟: (٥٠)

فإذا كان الكاتب مشغولاً بما هو جمالى بحث، بما هو بعيد كل البعد عن المشكلات التى تعتمل داخل المجتمع فإنه بالضرورة لن يكون باحثاً عن المعنى أو الدلالة، وبالتالي لن تكون له رسالة، وبذا يثبت تهافت أصحاب هذه النظرية - فى رأى «سارتر».

ولكن قد يقول البعض، بأن أصحاب هذا المذهب (الفن للفن) إنما يتجهون إلى قيم خالدة لا ترتبط بالحياة اليومية بشكل مباشر، كأن يكون الحديث عن الحرية، أو العدالة أو الخير بشكل مطلق .

على هؤلاء يرد «سارتر» متخذاً من الحرية مثالا فيكتب : «وسهولة التحدث على عجل عن القيم الخالدة فيها مزلق خطير : إذ القيم الخالدة جد هزيلة. ولو نظر إلى الحرية نفسها من زاوية الخلود لبدت غصناً جافاً، إذ هى كالبحر فى حركة لا تزال تبدأ أبداً فليست هى سوى الحركة التى بها دائماً يتخلص المرء مما يعوقه، فيتحرر، والحرية - فى أشكالها - لا تمنح، بل على المرء أن ينتصر على شهواته وجنسه وطبقته وأمته، فينتصر بذلك على الآخرين». (٥١)

فالحرية مرتبطة بما هو عيائى، مشخص، والحديث المجرد عنها ليس إلا كالحديث عن شىء هزيل جاف، فالحرية تكتسب فى موقف، «ولما كان

الإنسان محكوماً عليه أن يكون حراً فإنه يحمل على عاتقه عبء العالم كله : إنه مسئول عن نفسه بوصفه حالة وجود» (٥٢)، والإنسان مسئول عن كل شيء، اللهم إلا مسئوليته نفسها، لأنه ليس الأساس في وجوده «فكل شيء يجرى إذن كما لو كنت مرغماً على أن أكون مسئولاً» (٥٣) وبذا فلا يمكن تناول موضوع الحرية بخفة - خارج الواقعي والعياني والمشخص، وبعيداً عن المسئولية، وهذا هو ما يقوض دعوة القائلين (بالفن للفن) - في رأى «سارتر».

وإذا كان «سارتر» قد بدا عنيفاً على هجومه على (الفن للفن)، وفي طرحه لمفهوم الالتزام كمقابل له - كما أوضحنا خلال الجزء السابق من هذا الفصل - فإن مبدأ (الفن لفن) قد وجد من يدافع عنه، ويهاجم مفهوم «سارتر» في الالتزام، وبلغة لا تقل سخرية أو تهكماً عن لغة «سارتر».

فقد كتب : «آلان روب جريه» : «ماذا يتبقى من الالتزام؟

لقد بشر «سارتر»، الذي كان قد رأى خطر هذا الأدب المصلح المذهب للأخلاق بأدب فاضل يهدف إلى إيقاظ الشعور السياسي عن طريق إثارة مشاكل مجتمعنا ويحاول أن ينجو من روح الدعاية باعادة القارئ إلى حرية، ولكن التجربة شهدت بطوباوية المحاولة، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما (شيء خارج الأدب) يدفع هذا الأخير إلى التراجع والاختفاء. إذن لنعطى فكرة الالتزام المعنى الوحيد الذى يمكن أن يهمنا، أى بدلا من أن يكون الالتزام ذا طبيعة سياسية، فيصبح بالنسبة للكاتب وعياً تاماً بالمشاكل الحالية للغة الخاصة. واقتناعاً بأهميتها ورغبة فى حل هذه المشاكل من الداخل، فتلك هى فرصة الكاتب الوحيدة فى أن يظل فناناً، وبالتالي يستطيع بطريق غامض وبعيد أن

يكون نافعا في شيء، بل ربما خدم الثورة» (٥٤)

ففكرة الالتزام لدى «سارتر» يراها «جريبه» وقد أخفقت، ويرى ترجمة الالتزام إلى وعى الكاتب بلغته الخاصة، لأن الاهتمام بتوضيح شيء ما خارج الأدب يدفعه إلى التراجع والاختفاء، بل ويضيف «جريبه» في سخرة : «إن ما يلزمنا الآن هو أن نكف عن النظر بجدية إلى اتهامات الافتقاد إلى الأسس، وأن نكف عن الخوف من (الفن للفن) كما لو كان أسوأ الشرور، وأن نرفض الخضوع لهذا الجهاز الارهابي الذي يشهر في وجوهنا ما ان نتكلم عن شيء آخر غير صراع الطبقات أو حرب التحرير» . (٥٥)

ولعله يتضح أنه إذا كان «سارتر» الذي رفض أن يتناول الكتاب «الحرية» بخفة وعدم اهتمام، وقد ناقش مفهوم (الفن للفن) بخفة، ولم يكن نقده يتوجه إلا إلى المضمون وبشكل خارجي فقط، ولذا فقد جاء نقد «جريبه» أيضاً بنفس الدرجة، فكان ساخراً أكثر منه محللاً، ومن الخارج، فلم يقدم رداً متماسكاً على وجهة نظر «سارتر» . وربما يلتمس البعض لـ «سارتر» العذر لأنه عندما ناقش «الفن للفن» إنما كان بمثابة تقديم لطرحه لمفهومه عن التزام، ولكن الرد على ذلك هو أن «سارتر» كرر سخريته من هذا المبدأ مرات عديدة، وكان يمكن أن يجد في هذا المبدأ بعض المواقف الايجابية، كما كان يمكن أن يقارن (٥٦) بينه وبين نظريته في عدم التزام الشعر والفنون المختلفة، خاصة إذا تذكرنا موقف «سارتر» في المتخيل، والذي أوضحناه في الفصل الثاني من هذا البحث.

وإذا كان «سارتر» دشن تقديمه للالتزام بهجوم عنيف على مبدأ (الفن للفن)، فانه أثناء طرحه لمفهومه عن الالتزام، ووظيفة الكاتب، قد هاجم

المدارس المختلفة، ولكن المدرسة التي حظيت بأشد الهجوم، وأبلغ الاهتمام هي «السريالية Surrealism».

ورغم أننا نجد صدى للسريالية، ممثلاً في الكتابة الأوتوماتيكية، كما في «الغثيان» (التي تمثل نمطاً من السريالية الناقصة) (٥٧)، كما نلاحظ أيضاً في سلوك «بول هيلبر» في قصة «ايروسترات» ما رآه «بريتون»، أبسط مظهر للعمل السريالي، وهو «النزول إلى الشارع بمسدس في اليد، وإطلاقه على الجمهور على سبيل الصدفة، وبقدر ما يستطيع» (٥٨)، فإن «سارتر» قد انتقد «السريالية» انتقاداً مرّاً فقد رأى أن السرياليين كتبوا من أجل استهلاك الأدب، وتقليد طيش الأشراف في الطبقة الأرستقراطية الميلاذ. وقد احتموا في الكتابة الآلية، مؤكدين على أن الكاتب طفيل، واستهلاك محض، وظيفته إحراق أموال المجتمع المنتج.

والبرجوازية، ابتسمت لهذا الطيش (السريالية) لأنها لا يعنيه أن يحتقرها الكاتب «فهذا الاحتقار ليس له أثر يذكر، ما دامت هي جمهوره الوحيد وهو لا يتحدث إلا إليها وهي موضع سره. وتلك صلة توحد ما بينهما، وحتى لو حظى بالتوجه إلى الشعب، فأي حظر يخشاه البرجوازيون منه في احتمال إثارة الدهماء حين يشرح لهم أن البرجوازي مسف في تفكيره ؟ هذا، ولا يحتمل قط أن تستطيع قضية الاستهلاك المحض أن تخدع الطبقات العاملة، ثم إن البرجوازية تعلم حق العلم أن الكاتب منضم خفية إلى حزبها: فهو بحاجة إليها لتبرير فنه في عداائه ومعارضته، ومنها يتسلم الأموال ويتمنى المحاملة على النظام الاجتماعي ليستطيع أن يشعر بأنه مستلب، وبالاختصار هو متمرّد وليس بئاثراً» (٥٩) وذلك لأن عملهم مجاني، هو مسلاة، ولا ضرر منه للبرجوازية، وهم لا يهدفون إلى تغيير المجتمع، ولكنهم يهدفون - في رأي «سارتر» - إلى



تدمير الثقافة وهدم اللغة، وفقد حاول الأدب السريالى تدمير اللغة، وبمداخلة الكلمات بعضها فى بعض، وبذا يدل السكر على الرخام والرخام على السكر، وتشكك الساعة اللينة الملمس فى ماهيتها، وتهدم الأشياء الموضوعية لتدل دلالة فجائية على الذاتية، إذ يقصد كل منهم إلى تعرية الحقائق فى خصائصها، ويلذ له أن يضع صور العالم الخارجية نفسها (بين قوسين) وأن يخضعها للخدمة الحقيقة المدركة بعقولنا، ولكن الذاتية تمحى بدورها لتتراءى من ورائها موضوعية مستترة، هذا، ولا يؤدي كل ذلك إلى هدم حقيقى واحد لشيء من الأشياء، بل الأمر على النقيض من ذلك : فبالمحو الرمزي للذات عن طريق التقويم والكتابة الآلية، والمحسوس الرمزي للأشياء عن طريق اختراع أشياء موضوعية تمحو نفسها بنفسها، والمحو الرمزي للغة فى القضاء على الرسم بالرسم والقضاء على الأدب بالأدب، بواسطة ذلك كله تابع السرياليون مشروعاً طريفاً، هو تحقيق العدم بالإفراط فى الاضافة للوجود، وكانت وسيلتهم إلى الهدم هى دائماً الخلق<sup>(٦٠)</sup>.

لقد كانت «السريالية» تعبيراً عن أفكار «فرويد» التى حاول «بريتون» أن يدخلها إلى السريالية، فكان الاعتقاد فى أن العقل الباطن يهبنا حقيقة أصدق، أى الحقيقة العليا «بينما العقل الواعى يعمل بذهن تقليدى غبى وأكبر شاهد على ذلك هو نشوب الحروب وما إليها، وفضلاً عن ذلك اوحى أهمية الأحلام فى نظرية «فرويد» بفكرة الحلم كمادة فى لوحاتهم وكتاباتهم. وهذا بدوره اوحى اليهم بالاهتمام بالرمزية الجنسية والمعالجة الصريحة للموضوعات الجنسية<sup>(٦١)</sup>، وهذا كان ما لا يرضاه «سارتر» سبباً :

أولهما : أنها تتبع من الأفكار الفرويدية التى يرفضها.

وثانياً : أنها تعتبر حركة مناهضة للالتزام.

وإذا أعلنت السريالية أنها جاءت، من (رامبو) ، سخر «سارتر» منهم قائلاً : «قد كان «رامبو» يريد على الأقل أن يرى حجرة استقبال وسط بحيرة، ولكن السريالي يريد أن يكون دائماً على وشك رؤية بحيرة وغرفة استقبال : فإذا التقى بهما مصادفة سئم منهما أو انتابه الخوف، أو خف لينام مقفلاً مصاريع حجرة نومه. وموجز القول : يرسم السريالي كثيراً ويسود كثيراً من الورق ولكنه لا يهدم شيئاً حقيقياً». (٦٢)

فإذا كان رامبو قد أعلن ثورة في عالم الأشياء، وكان يهدف إلى الهدم والتغيير فإن السرياليين في رأي «سارتر» - لم يكن هدفهم (هدم شيء حقيقى) ، وإذا كان «رامبو» شاعراً نبوئياً، يعلم ويتنبأ، فهم يخشون من حلمهم ونبوءاتهم . فليست الحقيقة المباشرة للثورة السريالية، فيما يرى (بريتون) على حد قول «سارتر» - «هى أحداث تغيير ما فى نظام الأشياء الطبيعى والظاهرى بقدر ما هى خلق حركة فى «العقول» ( فهذا العالم موضوع مشروع لا يتجاوز حدود الذاتية، شبيه بما سموه دائماً الانقلاب الفلسفى » (٦٢)

وإذا ما أعلن «أندريه بريتون» بأنه ماركسى، وأكثر استقامة فى (ماركسيته) من الكثيرين الذين يستسلمون لكل أسلوب من التسوية مع الأفكار الجمالية والأعراف الأخلاقية التى تتعلق بالمرحلة الأخيرة من الحضارة الرأسمالية، فالسريالية - كما شرحها (أندريه بريتون) متأثرة تأثراً عميقاً بديالكتيكية - ماركس المادية (٦٤)، وإذا ما أعلن ذلك «بريتون» فإن «سارتر» يكتب موجهة نقده إليهم (أى للسرياليين). «إن هؤلاء الكتاب الذين لا يزالون

شباناً يريدون على الأخص - القضاء على أسرتهم، وعلى عمهم القائد، وابن عمهم القس، كما يرى (بودلير) فى ثورة فبراير عام ١٨٤٨ فرصة لاحتراق بيت القائد أوبيك Aupick وقد ولد هؤلاء الكتاب فقراء، وذلك كانت فيهم عقد تجب تصفيتها، من الحسد والخوف ثم هم ثائرون كذلك على ما فرضه عليهم غيرهم من ضائقات : من الحرب التى كانوا خديشى عهد بها مع ما اقتضته من الرقابة والخدمة العسكرية والضرائب وغرفة إدارة الحرب الزرقاء فى ثيابها السماوة، وحشو الرؤوس بالدعايات، وكانوا جميعاً ضد رجال الدين، لا يزيدون فى ذلك ولا ينقصون عن الأب «كومب» (٦٥).

فقد كان «سارتر» يرى أن التحالف بين الماركسية، وبين السريالية، ليس إلا مرحلة أمام الحزب الشيوعى، وأسمائها بالمرحلة (السلبية)، ويدلل على ذلك بأن الحزب الشيوعى الفرنسى، انصرف عن السريالية عندما انتقلت روسيا السوفيتية، ومعها الحزب الشيوعى الفرنسى، إلى دور التنظيم الإيجابى والبناء، وذلك لأن اللقاء بين السريالية وبين المتمعن الثورى البروليتارى قد تم عام ١٩٣٠، حيث تحول عنوان المجلة الخاصة بالحركة السريالية من (الثورة السريالية) إلى (السريالية فى خدمة الثورة) ذلك أن السيراليين وجدوا أن الشرط الأول لتحرير الفكر يبدأ بتحرير الإنسان (٦٦)، لكن هذا اللقاء لم يستمر، بين السريالية والحزب الشيوعى الفرنسى، لدرجة أن أشد الانتقادات جاءت من أعضاء الحزب، وتحالفت السريالية مع التروتسكية، فرأى «سارتر» فى هذا التحالف نوعاً من استخدام التروتسكيين للحركة السريالية لأنهم مطاردون ولا يزالون فى المرحلة السلبية للنقد.

وهكذا فقد وجد «سارتر» أن الحركة السريالية، لا تهدف إلى تغيير العالم ولا تنزع إلى الالتزام، وقد انخفت بسبب جمهورها الذى اختارته، فهى مع

إدعائها بأنها ثورة، فإنها كانت حصناً للبرجوازية، ولم تشكل فى يوم خطراً عليها، وكانت علاقاتها مع الماركسية، هى علاقات فى مرحلة سلبية لا تلبث أن تنتهى بالقطيعة عندما تنتقل الماركسية إلى البناء .

وقد كانت انتقادات «سارتر» تنصب أساساً على مضمون هذه الحركة، وهو لم يكن يعنيه ما كان لديها من قفزات فى مجال التعبير الفنى، والإبداع الشكلى، وإنما هو قد وجه تفسيراً للأدب فى الجمهور، وبالتالي كانت نوعية الجمهور الذى تتوجه إليه هو سبب اخفاقها.

وفى حديث «سارتر» عن السريالية نلاحظ أنه يؤكد على الأدب بشكل خاص، ولكنه يشير فى أحيان غير قليلة إلى الرسم، والشعر مصوباً انتقاداته، على أساس أن السريالية تبغض الالتزام، وتبحث عما هو تخيلى، خارج عن الواقع، وهذا يناقض نظريته فى الالتزام والنسب لا يخضع للالتزام فيها غير (النشر)، وإذا أضفنا إلى ذلك موقفه من «بيكاسو» حيث كان يرى أن الحزب الشيوعى لا يستطيع استيعابه، والبرجوازية هى التى تشتري لوحاته (٦٧)، فى حين نعلم أن «بيكاسو» فنان مبدع، وقد مر بعدة مدارس منها (التكعيبية، والسريالية) والأخيرة كان من قممها، فهذا يوحى بأن «سارتر» كان قد مر فى عجالة على السريالية، ولم يكن يفتن إلى تناقضه، حيث لم يفرق بين هذه المدرسة فى النشر، وغيره من الفنون، كما لم يكن مهتماً بمراجعة آرائه السابقة، وربطها مع آرائه اللاحقة حتى تستقيم نظريته .



## ثانياً - الماركسية والالتزام

( أ ) معنى ومعيار الالتزام :

تعتبر فكرة الالتزام نقطة ارتكاز للمفاهيم الماركسية فى الجمال، إذ تربط الماركسية بين الفن وبين المجتمع مؤسسة ذلك على نظرية الانعكاس Reflexion، وهى لا تفرق هنا بين فن وآخر، فكما عبر «هنرى لوفاتر» عن ذلك، بأن الفن ليس أيديولوجية، ولكنه «له علاقات مع الأيديولوجية، إن له محتوى أيديولوجى (يتراوح فى حظه من الوضوح وفى كونه سياسياً عن وعى)» (٦٨)، فالكاتب أو الفنان، إنما يعبر عن وضع اجتماعى، وموقف تاريخى محددين، وإذا كان صراع الطبقات ليس هو المبدع الخلاق، ولكن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة (٦٩) معينة وصراع الطبقات يؤلف جزءاً جوهرياً من هذه العلاقات، ويعتبر وجهاً أساسياً من وجوه الموقف التاريخى.

والماركسية ترى أن الكاتب مطالب بالوقوف فى صف التقدم، أو حسب التعبير الماركسى فى صف الطبقة الصاعدة، والفنان الحقيقى هو الذى يدفع المجتمع إلى التغيير، والفن وسيلة للسيطرة على الواقع، ومن ثم فإنه يلعب دوراً فى تطور الانسان المتناغم الشامل (٧٠) وهدف الفن العظيم هو تقديم صورة للواقع ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع، الجزئى والعام، والمباشر والتصورى.. الخ حتى أن الشيئين ينصهران فى تكامل تلقائى فى الانطباع المباشر للعمل الفنى. (٧١)

فالكاتب والفنان ليسا معلقين فراغ المجتمع الطبقي، وإنما هما بالضرورة ينتميان إلى طبقة اجتماعية محددة - رغم قدرة الكاتب على تجاوز وضعه

وكذلك الفنان، ولذا فهما ليسا محايدتين، وإنما ينحازان إلى أفكار محددة، ومصالح محددة، ووفقاً لذلك، فهما بالضرورة يلتزمان بمواقف محددة، تتبع من الأيديولوجيا التي يلتزم كل منهما بها. وقد حدد الكاتب الماركسي «إرنست فيشر» معنى الالتزام كما يلي :

«ليس معنى الالتزام أنه ينبغي على الفنان أن يتقبل ما يمليه عليه الذوق السائد، وأن يكتب أو يرسم، أو يؤلف وفقاً لمرسوم رقم كذا، أو كذا، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع، وكثيراً ما يحدث كما أوضح «ماياكوفسكى» منذ أمد طويل، ألا يكون هذا الالتزام الاجتماعي العام متفقاً مع التزام واضح بمؤسسة اجتماعية معينة، وليس من الضروري أن يفهم كل الناس العمل الفني ويقروه منذ البداية . فليست وظيفة الفن أن يدخل الأبواب المفتوحة، بل أن يفتح الأبواب المغلقة» . (٧٢)

وإذا كان «ماياكوفسكى» لم يرض على الفن أن يتبع مؤسسة معينة، فإنه يرى «أن هناك بالاضافة إلى الألوان الزيتية وأثمان اللوحات مسائل سياسية محددة» (٧٣) فالكتاب والفنانون مشدودون بحكم أوضاعهم الاجتماعية، ومواقفهم الأيديولوجية، إلى المشاركة في المسائل السياسية، فعندما قال توماس مان Thomas Mann بأن السياسة هي عمل كل إنسان، فإن الملاحظة الضمنية في ذلك، هي أن الكتاب عام ١٩٣٠ لم يستطيعوا أن ينسحبوا إلى البرج العاجي وأن يرفضوا الاشتراك في الفوران الاجتماعي في ذلك الوقت» (٧٤)، فإذا كان على العسكريين أن يقتحموا ميادين الحرب، فإن الكلمة – الطلقة كانت هي مبرر الكاتب .

وإذا كان «فيشر»، و«ماياكوفسكى» وآخرون، يرون أن الفنان لا يعمل

وفق مرسوم أو تبعاً لمؤسسة معينة، إلا أن هذا ليس هو رأى كافة الماركسيين. فقد أوضح «لينين Lenin» فى مقال (التنظيم الحزبى والأدب الحزبى Party Organisation and party literature) : «أن ظروف الثورة البورجوازية الديمقراطية The conditions of bourgeois demortic reveoluion تتطلب من الطبقة العاملة وحزبها صياغة جلية لموقفها ليس فى قضايا السياسة وحسب، بل أيضاً فى مجال الفنون»<sup>(٧٥)</sup>. وقد رأى «ميتشكو» أن «الافتقار إلى الالتزام الحزبى لا يكون إلا قناعاً Mask لالتزام من نوع آخر». أى بأفكار البورجوازية، والتي لا تعبر عن الوضع الثورى، وإنما تعبر عن موقف متخلف تجاه الأحداث والواقع، بل والالتزام بالحزب، وبالشعب هو الذى «دفع مشكلة البطل الايجابى Positive Hero إلى الصدارة». (٧٣)

ولكن إذا كان الفن ملتزماً بالحزب البروليتارى، وجاعلاً من الواقعية الاشتراكية قاعدته الأساسية، ومرتكزه الجمالى، وخروج الكاتب على هذا يعتبر خيانة للأدب وللفن، هل يمكن أن يكون الفنان الذى يتبع هذا النهج صادقاً ؟

يرى «ميتشكو» رداً على هذا، أنه : «فى حديث «لينين» عن عمل الفنان والكاتب نراه يوجه الأنظار إلى القوة والصدق فى العواطف التى يصورها فى العمل الفنى والأدبى، فقد اثار اهتمامه الاتهام العنيف الذى وجهه «ليو تولستوى»<sup>(٧٨)</sup> L. Tolstoy إلى الأوتوقراطية والكنيسة، وفضحه الدائم للرأسمالية المشحون بأعمق المشاعر والسخط التام. وهكذا فان تفسير المبدأ اللينينى فى الالتزام على أنه لا يعدو أن يكون مقولة فلسفية تغض الطرف عن الطبيعة الانفعالية للأدب والفن والأصالة فى موهبة الفنان، وهو ما زلنا نواجهه فى صحافتنا، يمثل افتقاراً لهذا المفهوم». (٧٩)

وقد أكد أيضاً، «جون فيريقبل» الماركسي الفرنسي بأنه يجب على الكاتب بدلا من أن يكتب «بهرجا أدبيا سياسيا الاتجاه أن يغوص في الحياة نفسها وأن يصور بوسائله الفنية ما يراه»<sup>(٨٠)</sup>، ورغم هذا، فإن رأى كل من «متشكوك»، و«فيريقيل» يبدو لصيقاً بصيغة الالتزام أكثر منه الالتزام الحر، فإن يكون الكاتب مضطراً إلى الالتزام بالحزب، وإلا اعتبر خائناً، للحزب وللفن معاً، وفي نفس الوقت أن يبدو كما لو كان مريدا لموقفه، فإن ذلك يعبر عن تنقاض جلي، وإن كان «التمييز بين الأدب السياسي. Political Literature والدعاية (البروباغاندا) Propaganda يعتبر منعكاً إلى أبعد حد، ويتوقف على مقدرة الكاتب على التمييز بين وعيه الاجتماعي His social Consciousness وما يلزم نفسه به في فنه»<sup>(٨١)</sup>، كما يرى «فردريك برسون» «فإن هذا التمييز ليس هو المعيار الذي يحكم على الأديب أو الفنان، وإنما يجب أن نفصل لغة الفن عن لغة السياسة. وإن كان الفنان بالضرورة يعيش في عصر معين، ويعبر عن آمال وأفكار معينة، وله موقف من كل ما يدور في المجتمع، فليس ضرورياً أن يكون موقفه واضحاً وضوح موقف السياسي، وقد وقع المفكرون السوفيت في هذا الخطأ - الدمج بين الفن والسياسة - خاصة من اتبعوا «زدانوف» .

وقد رأى السوفيت أن الالتزام كمقولة علمية Scientific Category لا صلة له بالمرء بالذاتية، فهو يطلب «تحليلاً موضوعياً للواقع»<sup>(٨٢)</sup> - على حد قول «لينين» .

وقد كان لفترة الحكم الستالينية أثراً بالغاً على المفاهيم الجمالية، فقد أعلن في المؤتمر الأول للكاتب السوفيتي عام ١٩٣٤، «أن الرفيق «ستالين» قد عين كتابنا مهندسين للنفس البشرية»<sup>(٨٣)</sup> وجاء في المعجم الفلسفي



الصغير أن (رجال الفن السوفيتي هم مهندسو النفس البشرية، يقدمون على  
تنزية العمال بالروح الاشتراكي والحماس الذي لا حد له للحزب الشيوعي  
والروح لوطنية السوفيتية) <sup>(٨٤)</sup> وقد انتشرت النظرية السوسيولوجية الفجة  
Vulger Sociology، وضاع كتاب المسرح، «نتيجة لوقوعهم ضحية نفى  
الصراع» <sup>(٨٥)</sup> والذي يعتبر وفقاً للمبادئ اللينينية، من سمات المجتمع  
الاشتراكي الذي انتقت فيه الطبقات. ولكن رغم سطوة الستالينية فقد كان  
في الكتاب من يخرج على المفهوم الستاليني (أو الزدانوفي) للأدب، فقد كان  
الكتاب أعضاء الاتحاد البروليتاري الروسي للكتاب، وأعضاء «حركة الثقافة  
البروليتارية»، يقيمون فنيهم ليس على المبادئ الماركسية اللينينية لانعكاس الواقع،  
ولكن على المفهوم الذاتي لـ «بوجدانوف Bogdanov» <sup>(٨٦)</sup> للفن كنظام  
سيكولوجي <sup>(٨٧)</sup>

وقد حاول عدد من الكتاب والفنانين - في المجتمع السوفيتي - ادخال  
النزعات المعاصرة في الأدب والفن في التصور الماركسي. وقد هاجم هؤلاء  
الكتاب، الكتاب الرسميون، أو الأكثر تمسكاً بالنظر السوسيولوجية. فقد كتب  
«متشנקو» :

«هذا هو «ف. لأكشين V. Lakshin» واحد من نقاد المجلة <sup>(٨٨)</sup>، يزعم  
أن علينا أن نحكم على العمل الأدبي والحياة التي يصورها (على أساس شهادة  
الكاتب وحدها) ، ويرى الكاتب أن هذا من (ابجديات علم الجمال المادي  
ABC of Materialist Aesthetics رافضاً كل الآراء الأخرى باعتبارها تقوم  
على الجمود المذهبي «الدوجماتيكية Dogmatic» <sup>(٨٩)</sup> .

وكانت أشد الانتقادات قد جاءت من «تروتسكي» أحد الأعضاء

البارزين فى الثورة البلشفية ورفيق «لينين» والذي شكل معارضة قوية للاستالينية كلفته النفى ثم الاغتيال وكان الفن أحد مجالات معارضته، وقد اتصل بالسريالية، وكتب - عن الفن فى عهد ستالين بأنه «سوف يدخل التاريخ كتعبير حاد عن التدهور العميق لثورة الطبقة العاملة ومع ذلك فإن سجن الفن الثورى فى برج بابل لا يمكن أن يستمر للأبد، فليس للحزب الثورى أن يزعم بأية حال أن مهمته الأساسية هى توجيه الفن، لأن مهمة بهذا الشكل لا يمكن أن ترد إلا على أذهان أثملت بها السلطة - كتلك التى يتمتع بها زعماء البيروقراطية فى موسكو - إن الفن مثله فى ذلك مثله العلم، لا يسعهما تلقى الأوامر، لأن طبيعتهما لا تسمح بذلك». (٩٠)

وقد انتقد آراء «تروتسكى» فى الفن النقاد السوفييت الحاليون، على سبيل المثال «متشنيكو» إذ كتب : «وقد اكتشف الكتاب الروس الطبيعة الاستسلامية المعادية للينينية فى آراء تروتسكى عن تطور الأدب والفن الذى خرج بشعار (ليست مناهج الماركسية هى مناهج الفن The Methods of Marxism is not the methods of art ورأوا فى هذا الشعار محاولة لابعاد الفن عن المعترك الأيديولوجى وإعلان التعايش السلمى فى المجال الأيديولوجى، وهو أمر لا يعنى فى فترة (السياسة الاقتصادية الجديدة NEP) سوى الاستسلام لنفوذ العناصر البورجوازية». (٩١)

وكان أيضاً من نقاد، وجهة النظر السوسيولوجية السائدة فى الاتحاد السوفيتى الكاتب النمساوى «ارنست فيشر» : فقد رأى أن «العقائدين الجامدين من الماركسيين Dogmatic Marxists يرون الأدب والفن وكأنهما نوع من صدفة الحلزون Snails shell كنتاج لظروف تاريخية واجتماعية محددة، وليس أكثر من ذلك» (٩٢)، كما عارض وجهة النظر السوفيتية

الكاتب الهنغارى «جورج لوكاتش» فقد كتب : «فى تعارضنا مع الماركسية السوفيتية المبتذلة فان المادة التاريخية تبين وجود تطور أيديولوجى لا يتحرك بشكل متواز آلى ومحدد من قبل مع النقاد الاقصادى للمجتمع» (٩٣) وأضاف بأنه فى العمل الفنى يوجد تشيع نحو الموضوعية « هذا التشيع يحب أن يوجد مكثفاً بوضوح وتميز لأن موضوع العمل الفنى يجرى تنظيمه بوعى على يد الفنان تجاه الفن » . (٩٤)

وقد كانت آراء الماركسيين تتضارب، وتتعدى، مما يظهر أن مفهوم الالتزام، والذي جاء كتعبير للعلاقة بين الفن والمجتمع (٩٥)، لم يكن مغزاه واحداً عند كافة الماركسيين بل اختلف بين الواحد والآخر، كما تأثر بعلاقة المعبر عنه بالسلطة أو الحزب، وقد وصل فى اغلب الحالات إلى نوع من الإلزام من جهة الحزب أو المؤسسة، والطاعة والخضوع من جانب الفنان والأديب، وفى أحيان أخرى، إلى التعبير عن التحرر الإنسانى فى معناه العام (كرأى تروتسكى) (٩٦) أو الوقوف فى منتصف الطريق كما فعل المفكرون السوفييت الحاليون، الذين انتقدوا بهوادة الزادنوفية، والستالينية، ولكنهم مازالو يصرون على الالتزام الحزبى.

#### (ب) الالتزام والشعر :

بالرغم من أن الماركسيين - بصفة عامة - لا يفرقون فى تطبيق الالتزام على فن دون آخر إذ تكون الفنون جميعاً جزءاً من البناء الفوقى، إلا أننا نريد أن نفصل - إلى حد ما - موقفهم من الشعر، حتى نصل إلى لب المشكلة.

يكتب «جورج طومسون George Thomson» : «إن وظيفة الشعر، مازالت كما هى دائماً، فى سحب الوعى من العالم المدرك Preceptual

World إلى عالم الخيال، فإذا قارنا لغة الشعر باللغة الشائعة، فإننا نجد أنها أكثر إيقاعية وتخيلية وتنويعاً وسحراً، والحال، في حياتنا الاجتماعية نجد أن العوامل التي تعمل على تمييزنا الانساني اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً تغذى الاختلافات الفردية إلى حد كبير . وإذ ذاك فإن العمليات العقلية للحياة الواعية توحى باختلافات عديدة بين الأفراد، وهكذا فإن اللغة الشائعة التي تعتبر متوسطاً لوعيهم موسومة بأكبر حرية في التعبير الفردي، ولكن عندما ننام أو نحلم، ونبتعد عن العالم المدرك فإن فرديتنا تصبح ساكنة وتلعب دورها في النبضات الأساسية، والابهامات الشائعة بيننا التي تثبط Inhibited في حياتنا الواعية. عالمنا الحالم أقل فردية وأكثر تنسيقاً من عالم اليقظة . والشعر يمثل نسقاً من عالم الحلم. ولاقتبس من «ييتس Yeats» إذ يقول : «إن هدف الإيقاع هو إطالة لحظة التأمل، اللحظة التي فيها ننام ونصحو معاً وذلك بإسكاننا بالمشاعر الخادعة للضجر، بينما نجعلنا نستيقظ بالتنوع، فتحتفظ بنا في تلك الحالة من التسامي، والتي يكون فيها العقل متحلاً من كل الضغوط الإرادية وغير مقيد بالرموز والاشارات » . (٩٧)

و«طومسون» يربط هنا بين الشعر والحلم والسحر، والخيال، والتأمل والتسامي ويرى أن لغة الشعر تسمو على اللغة اليومية الشائعة التي تتحول فيها الكلمات إلى رموز دالة وتفقد إحياءاتها بكثرة التداول، وذلك لأن «الشاعر تؤذيه الكلمة التي تنتقل من يد إلى يد كأنها قطعة نقد الصغيرة، إلا أنها تسقط فجأة على الأرض محدثة رنيناً، فهي لم تعد قطعة عملة، بل مجرد قطعة معدن ورنينها يثير في النفس انفعالات دفنت منذ أمد طويل تحت أعباء اللغة المتداولة في حياة كل يوم. إن الكلمة في القصيدة لا يكون لها معناها الموضوعي وحده بل يكون لها أيضاً معنى أعمق، معنى سحري » (٩٨)، والشعر



فى رأى «طومسون» ، نوع من الكلام ، وإذا أردنا أن ندرس أصل الشعر، فإننا يجب أن ندرس أصل الإنسان، لأن الكلام أحد السمات المميزة للإنسان، ولذا يجب أن نعود القهقهري، إلى البداية ...، وحينئذ فإننا سوف نجد الكلام عند البدائيين يعتمد على الإيقاع والتصوير إلى حد يجعله يشترك مع الشعر فى هاتين الخاصيتين، وإن كان حديثهم شعراً، فإن شعرهم سحرى، وشعرهم غناء، وغناءهم كان مصحوباً بالحركات الجسدية وقد صمم لكى يحدث تغييراً ما فى العالم الخارجى، ليفرض الوهم على الواقع (٩٩) والشعر وثيق الصلة بشيئين، الكلام والعمل، وهما أهم ما يميز الإنسان عن الحيوان، ولذا فالشعر وثيق الصلة بالسحر، والخيال والتأمل، وأيضاً وثيق الصلة بتغيير العالم أى أن للشعر وظيفة مزدوجة (التأمل - التغيير) .

وإذا كانت لغة الشعر ليست هى اللغة الشائعة والمألوفة، فهل معنى هذا أن الشاعر عندما يشحن ألفاظه بالانفعالات يكون وحيداً، منفرداً، منفصلاً عن الناس، متقوقعاً داخل ذاته ؟

يجيب «طومسون» بأن (الشاعر لا يتحدث إلى نفسه فقط The poet speaks no for himself بل لمن يتبعه من الناس، صراخه صراخهم، وهذا كل ما فى وسعه أن يفصح عنه، وهذا هو ما يجعله عميقاً .، إذا تكلم من أجلهم فإنه يجب أن يعانى معهم ويعمل ويناضل أيضاً معهم ) . (١٠٠)

ما دام الشاعر لا يكتب لنفسه، لذا فإنه يجب أن يتواصل مع الآخرين، وأسباب هذا التواصل تكمن فى مشاركتهم - ليس كإنسان، ولكن أيضاً كشاعر - أى أن يكون واحداً منهم رغم أن لغته ليست لغة الحياة اليومية .

الشعر، وإن كان يختلف فى النوع عن النثر، إلا أن لديه صلة بالمجتمع،

« فقد عبر الشعر البورجوازي خلال القرن الثامن عشر عن روح الصناعة لدى البورجوازية الصغيرة الصناعية Petty manufacturing bourgeois وأجنحة من الطبقة الرأسمالية من ملاك الأرض الذين كانوا مقدمة لميلاد الرأسمالية الصناعية .. » (١٠١)

فالواقعية الاشتراكية ترى أن الشاعر - رغم أنه يوحى ، يستخدم لغة أشبه بلغة السحر على حد قول «طومسون» ، وصلت إلى حد ربط البعض بين مفهوم «طومسون» ومفهوم السريالية (١٠٢) - إلا أن الشاعر يهدف إلى تغيير الوضع الاجتماعي، إلى التعبير عن يوصل اليهم، والشاعر في مجتمع ما، هو مرآة لهذا المجتمع - وإن كان ذلك لا يتم بشكل واضح نسبياً كما في الشعر - فالشعر، وسائر الفنون، تشكل جميعاً جزءاً من البناء الفوقي للمجتمع الذي يعبر عن العلاقات الكائنة فيه، وفقاً لنظرية الانعكاس اللينينية.

وإذا كان الشعر ملتزماً - في الماركسية - فإن الفنون جميعها أيضاً متزمة فمضمون «الشعر» والفن هو المصلحة العامة، وهي نفعية، ولكنها نفعية أجلت القيم الاجتماعية محل القيم الفردية المحضة فكان الشعر سلاحاً من أسلحة اقرار العدالة الاجتماعية . قد اتخذ الشعراء لهم مركزاً يتفق وحريرتهم في الخلق والابداع، ولكن في داخل قفص النفعية والالتزام، فصارت أجنحتهم مراوح وارتبط خيالهم بملايسات المجتمع والمادية التاريخية » (١٠٣).

وهكذا فإن الماركسيين - مع اقرارهم بأن الشعر نمط خاص من الابداع إلا انه بالضرورة ملتزم، وهذا هو ما دفع «ليون تروتسكي Leon Trotsky» إلى دراسة المدرسة الشكلية في الشعر The Formalist School of Poetry والتي رأى أنها رغم سطحييتها Supericialiy ورجعيتها إلا أن لديها شيئاً مفيداً، وهو

رؤيتها المستقبلية Futurists، فرغم احتكارها تمثيل الفن الجديد، إلا أنه لا يمكن القاءها بعيداً عن عملية اعداد الفن للمستقبل، ودرس أيضاً أساسها الفلسفى، فرأى أنه نوع من المثالية العقيمة مطبقة على مسائل الفن، إذ أنهم يتبعون «القديس جون St. John» ويعتقدون بأنه فى البدء كانت الكلمة In the begining was the ward ولكننا - «تروتسكى» والماركسيون - نعتقد بأنه فى البدء كان العمل (١٠٤).

فالشاعر والفنان والأديب، جميعهم كائنات اجتماعية، تملك قدرة على الفعل، وفى نفس الوقت تقع تحت طائلة المجتمع، فهى لا تملك الحياد، ولا بد أن تنحاز - فى المجتمع المنقسم إلى طبقات - إلى إحدى الطبقات المتصارعة، والالتزام الاشتراكى هو الذى يلتزم بآمال الطبقة الصاعدة - وهى فى المجتمع البورجوازى الطبقة العاملة . هذا بالإضافة إلى كل التباينات فى الآراء التى تنسحب على كل ملتزم، والتى تشكل ظاهرة واضحة فى داخل نطاق الماركسية.

#### (ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة :

كتب «روجيه جارودى Roger Garaudy» : «الواقعية لا تعنى أن تقدم صورة دقيقة للأشياء والأحداث والناس، إنها تعنى المشاركة فى ابداع العالم Creating the world عبر عملية دائبة التشكل، وأن نضع الإصبع على إيقاع نبضه العميق» . (١٠٥)

وبهذا أعلن عن نوع من الواقعية يختلف عن المفهوم الشائع، والذى يسوى بين الواقعية Realism واطبيعية Naturalism جاعلا من هذه الواقعية تعبيراً عن اتجاه الماركسية الجمالى.

ولكن مما يجدر ذكره أننا نواجه آراءً مختلفة أيضاً داخل الفكر الماركسى الجمالى منها ما يتفق مع رأى السابق لجارودى، ومنها ما يجعل الواقعية اشتراكية Social Realism كالسوفييت الحاليين و«لو كاش»، ومنهم من يرفض الواقعية، ويضع مكانها مفهوم «الفن الاشتراكى Social art كـ «إرنست فيشر»، فهو على سبيل المثال يقول: «إن مفهوم الواقعية فى الفن - لسوء الحظ - مفهوم مطاط، وغير محدد Indefinite، فالواقعية توصف مرة بأنها اتجاهًا، وبأنها تطوير للواقع الموضوعى، وتارة أخرى بأنها أسلوب Style ومنهج Method وكثيراً ما تضع الحدود الفاصلة بين هذين التعريفين». (١٠٦)

هذا الاختلاف يجعلنا نواجه تبايناً واضحاً فى الآراء تجاه المدارس والاتجاهات المخلفة، شأن ذلك شأن الخلافات فى المواقف العديدة الأخرى، خاصة بالنسبة للموقف من الاتجاهات والمدارس المعاصرة.

فاذا كانت الواقعية، (أو الاتجاه الماركسى)، «ترفض مثالية الكلاسيكية وتفسر النموذج على أنه نموذج اجتماعى وليس نموذجاً إنسانياً عالمياً مطلقاً، كما ترفض ما تفرضه الكلاسيكية من وضع سلم لشرف الموضوعات ونبلها» (١٠٧) وغيرها من خصائص الكلاسيكية وإذا ترى أنها - أى الكلاسيكية - تعبر عن أوضاع اجتماعية وتاريخية معينة لم تعد موجودة الآن، ولذلك فالموقف منها أصبح واضحاً وجلياً، فاتها (أى الواقعية) أو انهم (الماركسيون) بدءاً من الرومانتيكية، تبدأ البلبلة، والاختلاط.

كتب «ج. بليخانوف»: (فى نفس الوقت بالرغم من أن الرومانتيكيين



والبارناسيين والواقعيين الأوائل كانوا يشورون ضد الانحطاط في بيئتهم الاجتماعية، فإنه لم يكن لهم هدفاً تجاه العلاقات الاجتماعية التي تعتبر الجذر لهذا الانحطاط، وعلى النقيض من ذلك، بالرغم من أنهم يلعنون البورجوازيين، فإنهم يقدسون النظام البورجوازي» (١٠٨).

وإذا كانت هذه الحركة بطبيعتها متناقضة لأنها جاءت تعبيراً عن وضع متناقض، هو وضع البورجوازية، التي نادى بالحرية، وكانت تعنى بها حريتها. هي كبورجوازية والتي تتعارض مع حرية الشعب، والتي نادى بالعديد من المبادئ المتضاربة، إذا كان ذلك وضعها، فإن النتيجة الحتمية هي إما أن تذوب (أى الرومانتيكية) في الوضع البورجوازي أو تتمرد عليه وكان نتيجة هذا الاختيار - ونظراً لتناقضها «أيضاً»، أن نشأ الفن للفن الذي نتج - كما يرى - «بليخانوف» - من «انعدام الانسجام بين المشتغلين بالفن وبيئتهم الاجتماعية» (١٠٩).

وقد رأى «بليخانوف» أن «الفن للفن» كان ثورياً في موقفه من البورجوازية، فكان رفض الفنانين للبورجوازية، وللتعامل مع أخلاقها التي تخضع لشرعية السوق رفضاً ثورياً حتى أنه يشيد «ببوشكين Pushkin» لأنه أدرك أنه «من العبث إعطاء دروس لرعا ع المجتمع فاقدى الإحساس الذين لا يدركون شيئاً، وكان مصيباً حينما ولأهم ظهره في كبرياء ولو أخطأ في شيء، فإنما كان خطؤه لأنه لم يوسعهم هزءاً وسخرية أكثر مما فعل! وهذا من سوء حظ الأدب الروسى» (١١٠).

وكذلك رأى «ارنست فيشر» في الفن للفن، في بداية سيطرة البورجوازية موقفاً ثورياً، ولكن ما هو الموقف الآن من الفن للفن؟

يقول بليخانوف : «لقد أصبحت فكرة الفن للفن غريبة فى هذا العصر ...» ويضيف : «إن نظرية الفن للفن لا تنتج ثمرة طيبة ثمرة فى الظروف الاجتماعية الحالية» (١١١)، لأن الفنان الذى كان لا يملك فى عصر تسلم البورجوازية الحكم، فى القرن الماضى، نظرة علمية، أو دليلاً يرشده إلى كيفية مواجهة هذه الطبقة، أصبح الآن لديه هذه الأداة، وبالتالي أصبحت العزلة تشكل ملاذاً للبورجوازية التى تريد أن تبعد الفنانين والأدباء عن موقع المواجهة. فالموقف الحقيقى للفنان اليوم فى رأى الماركسيين هو الموقف الملتزم.

وإذا كان الماركسيون قد رأوا فى الرومانتكية مدرسة ثورية فى بدئها، حيث كانت معبرة عن البورجوازية الصاعدة، إن هذا الموقف استمر حتى بعد أن جاء مكسيم جوركى M. Gorky وجعل من الرومانتكية الثورية أو (التقدمية) مدرسة معبرة عن آمال الاشتراكيين الثوريين، وقد اعتبر العديد من الكتاب السوفييت الحاليين ذلك رأى وأخذوا به، وأضافوا بعضهم إلى الواقعية الاشتراكية، ولكن هذا رأى لم يلق القبول لدى جميع الماركسيين، بل قد هاجمه بشدة بعضهم، على سبيل المثال، المفكر الهنغارى، «ج. لوكاتش» الذى لم يعبأ بما يشكله «جوركى» بالنسبة للماركسيين سواء، فكتب : «إننا جميعاً نعلم أن الرومانتكية الثورية كانت فى العشرين سنة الأخيرة إحدى العلامات المميزة للواقعية الاشتراكية، فكيف أمكن الرومانتكية - رغم الجاذبية التى تصاحب هذه الصفة - أن تصبح فجأة جزءاً من الجماليات الماركسية، على الرغم من أن «ماركس» ولينين لم يستخدموا هذا الاصطلاح قط إلا بازدراء ساخر، وفى رأى أنها ترجع إلى نفس السبب الذى من أجله توجد

الطبيعية فى الكتابات الاشتراكية : وهو «مذهب الذاتية الاقتصادية» و«المذهب الإرادى» اللذين أنتجتتهما عبادة الفرد. إن الرومانتيكية الثورية هى المعادل الجمالى لـ «مذهب الذاتية الاقتصادية». (١١٢) ويشن هجومه على هذا المذهب، إذ أنه يصور الواقع تصويراً فجاً، مع أنه أكثر غنى وثراءً.

وكذلك رأى «بوريس شوكوف Boris sukev» أن الرومانتيكية لم تستطع هم التناقضات الاجتماعية بصورة كاملة وفى شمولها، فقد بالغت فى دور الفرد The Role of the individual مضية طابعاً كلياً على عالمه الداخلى وقاطعة كل صلاته بالعالم الموضوعى. (١١٣)

فقد أخذت الاتجاهات الماركسية - عدا التى تشبع للرومانتيكية الثورية - «على عاتقها القضاء على تمجيد الذات الفردية المنعزلة، والحد من الارتكاز الأساسى على الخيال الواهم» (١١٤)، ولكن الأمر لم يقف عند نقاد معارضين للرومانتيكية، وآخرين معها بل إن «العديد من النقاد السوفييت أشاروا إلى رومانتيكية تقدمية وأخرى رجعية» (١١٥) ثم تطور إلى اتخاذ هذا المنهاج - تقسيم المدرسة إلى شطرين - منهاجاً عاماً يمكن تطبيقه على الاتجاهات الحديثة، والتى يتضح أن موقف «الماركسيين» منها يزداد تعقيداً، إذ يشير «الكسندر ماياسينكوف Alexander Myasnikov» إلى أن النقاد التشيكوسلوفاك رأوا «أنه يمكن تطبيق الفكرة على المناهج الأوربية الأخرى. فهم لا يتحدثون قط عن رومانتيكية رجعية وأخرى تقدمية، بل يتحدثون عن واقعية نقدية Cri-tical Realism تقدمية وأخرى رجعية، وحتى عن (حدائثة) Modernism رجعية وأخرى تقدمية. وهم يقولون أنهم يستخدمون مصطلح «الحدائثة»

استخداماً يختلف عنه فى الاتحاد السوفيتى، فهم لا يعنون به الفن الرجعى وحده بل الفن الحديث إجمالاً، ومن ثم يميزون بين نوعين من الحدائى، ووفقاً لرأيهم فإن مصطلح الواقعية الاشتراكية Social Realism لا يتسع بما يكفى لكى يحوى ثراء الفن التقدى فى تشيكوسلوفاكيا وعلى هذا يقترحون استعمال مصطلح أكثر اتساعاً فى رأيهم وهو (الفن الاشتراكى) الذى يجمع بين الحدائى التقدمية بوصفها إحدى نزعات الفن الحديث وبين الواقعية الاشتراكية» (١١٦)

ويزداد الأمر تعقيداً عندما يرد - على رفاقه التشيكوسلوفاك - محدداً بأن التعارض بين الواقعية والحدائى كان منذ عهد طويل، وقد ظهر فى القرن المنصرم عندما بدأت الأفكار المستحدثة Modernist Ideas فى الظهور أول الأمر عند الرمزيين، حيث دار صراع أيديولوجى وجمالى مرير بين الاتجاهين، بين اتجاه (ثورى، جذوره فى أعماق الشعب والحزب الشيوعى)، واتجاه ينهض على التعبير الذاتى ويمعن فى الذاتية إلى حد بغىض)، وهذا الاتجاه فى رأيه - له أنسابه التى تعود إلى الرمزية والمستقبلية والتصويرية والتعبيرية والتكعيبية والسريالية ... الخ التى تنأى بعيداً عن المجتمع وتعادى الواقع وتضرب بجذورها فى المثالية الذاتية والفردية والشكلية Formalism . (١١٧)

ويصل الهجوم مداه على الاتجاهات الحديثة فى الأدب والفن عندما يقول «الكسندر ديمشترز Alexander Dymshits»: بأن «الفن الحدائى Modernist Art» هو فن ... البورجوازية المتدهورة، وهو غير مقبول لدى أشباع الواقعية الاشتراكية» (١١٨)



وكذلك نعت «بليخانوف» المدرسة المستقبلية، باسم «الانحطاطية» وقال عنها «تروتسكى» (١١٩) بأنها سطحية، ورجعية، وإن كان قد رأى فيها ما يمكن الاستفادة منه، ورأى «الكسندر ديمشترز» أن «الفن الواقعى، انسانى - دائماً - انه يتشرب حباً عميقاً للبشرية، ورغبة أكيدة فى مساعدة المجتمع ودفع التقدم، بينما، على الجانب الآخر، نجد أن الشكلية Formalism والتجريدية Abstractionism غير انسانييتين، انما تحتقران التحليل العميق للشخصيات، وتنحرفان باهتمامهما إلى تشويه صورة الإنسان» (١٢٠).

وفى مضمار الهجوم على الأدب الحديث، اعتبر «نيكولاى ليزروف Nikelsi Leizerov» الأدب الوجودى أدباً يستخدم نماذج من الواقع الحى، لكى يطرح مفاهيم فلسفية تشوه الواقع مع اشاعة الوهم بالصدق الواقعى فى تصوير الحياة، ويضرب مثالا «برواية» «البير كامو» الغريب (١٢١) (المنبوذ) The outsider إذ يرى أن هدفها هو اثبات عبثية وخواء الوجود الانسانى، وهو يشيد بمقدرة الكاتب الفنية، ولكنه يرفض بشدة مضمونه الذى لا يتفق - مع ما يراه (المنهج الواقعى) - ويعمل على تعميم فهمه لرواية الغريب على الأدب الوجودى كافة (١٢٢) وهو نفس الفهم الذى نراه متداولاً فى «القاموس الفلسفى» - اصدار دار التقدم - إذ يرى أن علم الجمال الوجودى نظرية مثالية ذاتية للفن والابداع الفنى ويدمج بين الوجودية (فى الفن) وبين الطبيعية فى تصويرها لانحطاط الانسان وللجانب المعتم Dark side للوجود الانسانى، ويرى القاموس، أيضاً أن الفن لديهم يعمل على ايقاظ العواطف اللاواعية للفرد. وعلم الجمال الوجودى يعكس التدهور الروحى للمجتمع الرأسمالى المعاصر» (١٢٣).

ويكتب «سيرجي موزنياجون Sergei Mozhnyagun» بعد أن يربط بين  
الاغتراب Alienation والامبريالية Imperialism ساخرًا من الوجوديين : «أما  
الوجوديون، من ناحية أخرى، والذين يرون الانسان وجودًا منعزلاً بلا معين  
فإنهم يعتبرون الاغتراب، أى التضاد بين الانسان والمجتمع مبدأً أبدياً  
ومطلقاً» . (١٢٤)

وهنا نجد تسوية بين كافة الاتجاهات الوجودية، بل وصلوا إلى الدمج بين  
الوجودية والطبيعية، متجاهلين ما يمكن أن نراه عند «سارتر» من أدب المواقف،  
والمضاد لأدب «مارسيل» الذى يخضع لجمعية قدرية - كانت محل نقد عنيف  
من «سارتر» .

ولكن، رغم الهجوم الشديد على الاتجاهات (الحديثة) فى الأدب والفن  
من جانب العديد من الكتاب الماركسيين، لا سيما السوفيت منهم، فإن هذا  
لم يمنع تغلغل هذه الاتجاهات داخل الاتجاهات الماركسية، سواء فى الاتحاد  
السوفييتى أو خارجه، مما دفع «متشككو» إلى أن يقول : «نحن لا ننكر  
مدارس معينة فى الفن البورجوازي المعاصر تسعى حقاً إلى قطع الصلة التى  
تربطها سواء بالعالم المادى، أو بالمتطلبات الروحية للناس العاديين . وإنه من  
الجدير بالأسف أن نقدم هذه النزعات الضارة فى صورة العملية الطبيعية فى  
تطور الفن والتصور الماركسى الجديد له» . (١٢٥)

بل ونجد أن الكاتبة الاشتراكية الهولندية «هنريتا رولاند - هولست  
Henrieta Roland-Holst» فى دراستها عن علم الجمال الاشتراكى تؤكد  
قائلة : «أنه من المعروف للجميع وما لا يحتاج إلى تذكير أن الفن ليس فى  
حاجة إلى هدف خارجه ويرى معناه فى ذاته» (١٢٦)، مما يصل إلى الدعوة  
لمبدأ «الفن للفن» .

ويتضح التناقض فى المواقف عندما نجد ثلاثة من الكتاب الماركسيين يكتبون عن «كافكا»، وهم : «سيرجى موزنياجون»، «جورج لوكاتش»، «روجيه جارودى»، فإذا يرى الأول أن «كافكا» ينتقد الرأسمالية ولكن انتقاداته غير مقنعة لأنه يستمد نقده من ما أسماه (بغضب النفس Anger of he soul) فلم تكن الرأسمالية وحدها فى نظر «كافكا» ممثلة للعنف الشامل، بل أيضاً كانت الثورة الاشتراكية وتعاطف «كافكا» - فى رأيه مع الثورة الروسية لم يجعله يعتبرها تحولا تاريخياً لأنه كان متأثراً بفكرته الراسخة فى ذهنه عن شبح البيروقراطية المفزع، فقد كان يقول : إن كل ثورة تنتهى إلى صورة من البونابرتية التى تحتضن الثورة فلا تبقى سوى نوع جديد من البيروقراطية (١٢٧) جاعلاً نقده ينصب أساساً على آراء «كافكا» أكثر منه على أدبه، ولم ير تناقضاً فى عمل «كافكا» يعكس تناقض واضطراب العصر علماً بأنه لو إهتم برأى «إنجلز» فى «بلزاك» الذى أوضح أنه بالرغم من أن بلزاك كان من أنصار (المشروعية) لكن رواياته تعتبر مراثيات لذلك المجتمع الذى كان يناصره وقد وصف (أى بلزاك Balzac) الفترة ما بين عامى ١٨١٦، ١٨٤٨، مقدماً لوحة حية من الأحداث عن تقدم البورجوازية إلى السيطرة على المجتمع وانهيار مجتمع الإقطاع. (١٢٨)

أما «لوكاتش» (١٢٩) فرغم أنه رأى فى «أعمال كافكا» يتحقق إدراك الواقع الذى يؤدى إليه هذا بأكبر قدر من التماسك والإقناع، وبأنه ينتمى إلى الكتاب الواقعيين العظام، إلا أنه أدانه بشدة، رابطاً بينه وبين «كيركجارد»، لأنه لم يتجاوز تصوير الطابع الشيطانى لعالم الرأسمالية الحديثة وعجز الإنسان فى مواجهته وخلاصه بالطبع، ولأن موضوع قلقه لا يزال بعيداً عن ذروة تطوره التاريخى.

أما «روجيه جارودي» (١٣٠) فيرى «كافكا» كاتباً واقعياً عظيماً، اقام التحاماً بين الابداع الشعري والحياة، وهو ليس كاتباً يائساً ولكنه شاهد على عصره، وأعماله الأدبية تعبير عن موقفه من العالم، وهي ليست صورة منقولة ومتواكلة كما أنها ليست نبؤة تسرف في الخيال، وتتمثل عظمة كافكا في نجاحه في خلق عالم أسطوري لا ينفصل عن عالمنا الواقعي بل يكون معه وحدة، ويجعل كافكا صاحب النصيب الأعظم في كتابه (واقعية بلا ضفاف).

وهذه المواقف المتباينة تؤكد ما نراه، من عدم وجود وجهة نظر ماركسية واحدة، وإنما توجد اتجاهات ماركسية متباينة تجاه المدرسة الواحدة.

ولعل الموقف من «السريالية» يزيد الأمر جلاءً ووضوحاً، خاصة إذا علمنا أن السريالية أقامت دعوتها على أساس أن «بريتون» (١٣١) كان يعتبر نفسه ماركسياً، والماركسية أهم الروافد التي ترفد السريالية بفلسفتها فقد كتب «سيرجي موزنيا جون» : «ولكن سوف يكون صحيحاً لو أننا سلمنا بأن «السريالية» نوع من الكتابة والغضب تكبل الإرادة، وتخلق الاحتجاج. فقد أكد أراجون Aragon في مقالته عن إيلوار Eluard بأن الشاعر الموهوب يمكن أن يكون شاعراً حقيقياً للشعب فقط عندما يرفض السريالية». (١٣٢) فكان هذا الموقف السلبي هو الذي يجعل الشاعر شاعراً شعبياً.

أما القاموس الفلسفي - الصادر عن دار التقدم - فقد جاء به، عن «السريالية»، أنها التعبير عن السمة المميزة لأزمة المجتمع الرأسمالي The Crisis Of Capital Society وأن جذورها الفلسفية جاءت من المثالية الذاتية «لفرويد» التي تعتبر الفن ك (شيء) As thing ، وأنه ناتج ووظيفة للشهوانية. ويرى



(القاموس أيضا) أنه وفقا للسريالية فإن الفن ينبع من الاثارات الجنسية، ومن الخوف من الموت ومن الحياة. وتناقضات المجتمع الرأسمالى التى شطرت الرأسمالية إلى شطرين، بالخوف والعجز عن مواجهة العالم الواقعى الناتج عن هذه التناقضات، هذه التناقضات جعلت السرياليين يجدون بعض الصور التى امكنهم تجسيمها مشيعين القرف والإشمئزاز من الواقع والحياة نفسها، والسريالية من وجهة النظر تلك تؤكد على الهذيانات Hallucinations والحالات المرضية Pathological Cases والتشاؤم اليائس.

ويضرب (القاموس) مثلا على بعض السرياليين فيضع بينهم (ت. س. اليوت) وكافكا، و«باوند» وغيرهم. (١٣٣)

والجدير بالذكر هنا أن القاموس لا يشير إلى أن «السريالية تتخذ من الماركسية أحد أركانها الأساسية، ولا يشير إلى موقف «تروتسكى» المناصر لها والذى إعتبرها المدرسة المعبرة عن الاتجاه الماركسى، والأكثر من ذلك، هو الوقوع فى الأخطاء الفادحة، كأن يعتبر الشاعر الإنجليزى (ت. س. اليوت T. S. Eliot) شاعرا سرياليا، وكذلك «آزرا باوند»، أو اعتبار «كافكا» كاتبا سرياليا، وهى أخطاء لا تغتفر، وهى وإن كانت توحى بشئ، فإنها إنما توحى بتسوية خاطئة جدا بين كافة الاتجاهات الحديثة ووضعها جميعا فى سلة واحدة ونسبتها إلى شجرة واحدة فى مواجهة الأدب السياسى (ولا أقول الأدب الإشتراكى).

وفى حالة السريالية أيضا نلاحظ أن المواقف متناقضة أيضا، فبينما يشترك «تروتسكى» فى تحرير البيان السريالى، ويرى «بريتون» أنه ماركسى ثورى، وفإننا نجد أن «أراجون» السريالى السابق يهاجم السريالية بعنف جاعلا الكفاح ضدها كفاحا ضد «التروتسكية»، كما أننا نلاحظ الهجوم العنيف من النقاد وعلماء

الجمال السوفييت الحاليين، وكذلك الموقف الرسمي المتمثل في ما جاء في القاموس الفلسفي.

وهو نفس التناقض الذي كان تجاه «بيكاسو» الذي رأى «جارودي» أنه «إنسان ومصور يلتهم الدنيا بعينيه، ثم يفرزها بيده، وبين العينين واليد يوجد رأس وقلب إنسان تجرى من خلالهما عملية تمثيل وتحول» (١٣٤)، وبينما كان أي «بيكاسو» مشكلة المشاكل بالنسبة للحزب الشيوعي الفرنسي، فلم يستطيع أن يستوعب عالمه، وقد شاع عنه الكثير، إلى حد إضطر «جارودي» - أن يؤكد على أنه إنسان وليس أسطورة «وليس نبيا أو يهلونا أو نيزكا سقط علينا من الفضاء أو شيطانا لفظه الجحيم، أو صانع معجزات» (١٣٥).

فقد كان الفهم الخاص للالتزام من قبل الماركسيين الفرنسيين (أعضاء الحزب الشيوعي) عدا «جارودي»، والذي طرد منه أخيرا، كان هذا الفهم الخاص يقع تحت تأثير الآراء الرسمية السوفييتية التي تضيق نطاقه، وبالتالي تحكم على كافة الاتجاهات والمدارس بالعقم، وما هو جدير بالذكر، فإننا نلاحظ أيضا، في هذا المضممار (نقد الاتجاهات غير الملتزمة) أن الماركسيين لا يقفون في خندق واحد، وإنما تتعدد الاتجاهات، بدءاً من الاتجاه الذي يرفض كافة المدارس والاتجاهات التي لا تجعل من الواقعية الاشتراكية، بأكثر مفاهيمها فجاجة (الالتزام الحزبي) أساساً لها، مروراً بالاتجاه الذي يمكن أن يستوعب الواقعية النقدية والرومانسية الثورية، وتنتهي إلى الاتجاه الذي يستوعب كافة مكتسبات الفن المعاصر، ويوسع من نطاق الواقعية لتشمل الاتجاهات الإبدائية، وهذا يوضح بجلاء إلى أي مدى، يجب في تعاملنا مع المفاهيم الجمالية الماركسية، أن نحذر من الموقف الدوجماتيقي الذي يؤكد على وجود (علم جمال ماركسي) أو اتجاه ماركسي واحد.

### ثالثاً: العلاقة بين موقف «سارتر» والاتجاهات الماركسية

إن مفهوم الالتزام، بالرغم من أنه ليس مفهوماً أدبياً خالصاً إلا أنه وجد تفسيره البالغ الدقة في حقل الأدب الفن، وكان نتيجة لتطبيق هذا المفهوم هو أن يلعب الكاتب دوراً في الصراعات التي تعتمل في العصر، وذلك لأنه لا يؤدي واجبه كفنان أو أديب وحسب، بل لأنه يعرف قيمة هذا المبدأ - ويتميز الأدب الملتزم - على حد ما يرى «ماكس أدثرث Max Aderth» بعظم واقعيته ووضع المؤلف في الحياة، وإن كان هذان لا يمكنهما انداع فن، إلا أنهما يرفعان من قيمته، فهما يساعدان على جعلنا واعين بواقعنا الفعلي، وزيادة إحساسنا المسؤولية، بالإضافة إلى أن الأدب الملتزم يساعد على ترشيد استمتاعنا الجمالي إنه يجعله ذا وظيفة اجتماعية. « (١٣٦)

وبالرغم من أنه قد يبدو أن مفهوم الالتزام واضح ولا لبس فيه، إلا أن مجرد التعامل مع هذا المفهوم يوضح إلى أي مدى يختلط معناه، وقد كان هاذ واضحاً في طرح الموضوع بين «سارتر» والاتجاهات الماركسية، وقد اتضح أنه إلى جانب الاتفاق بعض الآراء، إلا أن ذلك لم يمنع وجود خلافات عميقة أيضاً، وسوف نوضح العلاقة بين آراء «سارتر» والآراء الماركسية كالآتي :

#### ( أ ) معنى الالتزام ومعياره:

(١) لقد رأى «سارتر» أن الكاتب الملتزم ينطلق من وضعه، والذي على أساسه يلعب دوره بالنسبة لقرائه، هادفاً إلى قهر صدفية العالم، واصلاحه بتصويره كما هو، أي كمنبع للحرية الانسانية، ويكمن معنى الالتزام في الفعل وتحمل المسؤولية، فكان المعيار الذي يلتزم على أساسه الكاتب معياراً أخلاقياً.

هذا بينما اقام الماركسيون مفهوم الالتزام على أساس نظرة الانعكاس، اذ يعكس الأديب أو الفنان الوضع الاجتماعي القائم والعلاقات الاجتماعية الكائنة في المجتمع بحكم أن الأدب والفن معاً يشكلان جزءاً من البنية الفوقية للمجتمع التي تعكس البنية التحتية له. هذا بشكل عام، ولكن اختلفت التقديرات بين أن يكون الكاتب أو الفنان ملتزماً بالخط الحزبي Party Line أو أن يكون مع التحرر الإنساني العام، أو في موقف وسطي بينهما - كما أوضحنا ما سبق - وفي هذه النقطة إننا نجد أن «سارتر» قريب جداً من الماركسية، وخاصة من الاتجاهات التي توسع مفهوم الالتزام وتجعله مع التحرر الإنساني بشكل عام، وإن كان مفهوم «سارتر» لا يقوم على أساس متين، في علاقته بالوضع الاجتماعي، إذ استبدل الجمهور بالعلاقات الاجتماعية القائمة في عصر أو وضع معين.

(٢) لقد استنتج «سارتر» (١٣٧) الالتزام من طبيعة الأدب، وهكذا كانت نقطة بدايته مقامة على ماهية مثالية أكثر منها على الدور الطبقي للأدب في أي مرحلة من مراحل التطور الاجتماعي، والنتيجة هي أن تعريفه الشهير للأدب كوعي بالوجود يتهاوى وذلك لما يأتي:

أولاً - لأن ذلك الوعي يجب أن يكون وعياً اجتماعياً يعتمد على ممارسة اجتماعية محددة، وذلك بإدراكه القوى التي يستند إليها والقوى التي يناضل ضدها، فالكاتب الملتزم يصبح أكثر وعياً بانخراطه كإنسان، ومسؤوليته ككاتب، وبأن هذين لا انفصالان. وقد وضع «بريخت Brecht» «الكاتب الماركسي» المعنى كما يلي: يوجد القليل مما يكتنى القيام به، ولكن بدوني فإن الحكام يكونون في أمان تام...

ثانياً - الفعل الذي يقود إليه الوعي ليس فعلاً فردياً... وبالنسبة



للماركسيين فإن الالتزام يتضمن الروح الحزبى ويشترك بين مجموعة واسعة. وإن كان «سارتر» عام ١٩٤٨ قد رأى أن الكاتب الملتزم هو الذى يوجد خارج حزب الطبقة العاملة فقد كان يبرر موقفه بأن الحزب الشيوعى الفرنسى ليس ثورياً بقدر كاف.

ثالثاً - لعل ربط «سارتر» بين الالتزام والوعى بالوجود يعود إلى أنه لم يفتن إلى أن الالتزام برز فى القرن العشرين، والانطباع الذى يمكن أن يصلنا منه هو أن الالتزام كان ينبغى أن يظهر مبكراً جداً عن هذا القرن. ولكن من جهة أخرى فإن الاتجاهات الماركسية اوضحت أن الالتزام نشأ اليوم To day وبالدرجة الأولى بسبب تعاظم حدة الصراع الطبقي، وحدة التناقضات بين قسمي المجتمع المتضادين Opposed sections of society التى جعلت الأمر يزداد صعوبة لو بقى الكاتب محايداً، وذلك أن الكثيرين ممن تبنوا الالتزام احساسوا بالحاجة إلى تبرير موقفهم. كما أوضحت الاتجاهات الماركسية أيضاً أن ضيق نطاق الاحتكار الرأسمالى، جعل الحال بين المثقفين والطبقة العاملة لم يعد قائماً بين عدد محدود من الأفراد كما كان عندما صاغ «ماركس» و«الإنجلز» بيان الحزب الشيوعى Manifesto of the communist party بل أصبح الآن ظاهرة اجتماعية Social phenomenon فالالتزام يعكس التغيرات الاجتماعية، وأصبح الآن يعكسها بشكل أدق، بل وأصبح فى وسعه مساعدة التغيرات اللاحقة.

ولكن، وحتى لا نكون متعسفين فى هذه النقطة، فإن «سارتر» قد اشار بوضوح إلى عدم إمكانية الحياد بالنسبة للكاتب فى مواجهة الصراعات التى تدور فى المجتمع والعصر، ولام بعنف (فلوير) و(الأخوين جوناكور) لصمتهما إزاء (كوميون باريس) وأكد على ضرورة دفاع الكاتب عن المضطهدين

والانحياز إلى الطبقات ذات الطابع التقدمي في المجتمع، بل ودعا إلى محاربة الاضطهاد في أى مكان.

وبذا فإن «سارتر» رغم أنه لم يؤسس التزامه على أساس نظري ماركسي صرف، إلا أنه في النهاية يلتقى مع الماركسية - رغم ضياع بعض المعانى منه - ويمكن أن يرجع ذلك إلى علاقة «سارتر» بالماركسية الى تحمل نوعاً خاصاً من العلاقة (ذات تعقيد شديد أوضحناه في الفصل الأول)، وهو أيضاً بالإضافة إلى ذلك يختلف مع الماركسية في بعض المنطلقات - والتي أوضحناها في الفقرة السابقة. والتي أشار إليها، (ر.م. البيريس) في كتابه عن «سارتر» كما يلي :

«ينبغي أن نقرر أن الالتزام الذى يتحدث عنه «ساتر» ليس هو أبداً آخر الأمر التزام الحزب الشيوعى، إن الحزب الشيوعى يفترض الدخول فى منظمة، وقبل خط السير العام، أما الالتزام فى رأى «سارتر» فيقوم بكل بساطة على أن يكون للمرء رأى فى الأحداث الاجتماعية والسياسية، وأن يصرح بهذا الرأى ولكنه يحتفظ لنفسه بحريته الفردية» (١٣٨).

ولكن حتى فى هذه النقطة، إنه ينفق مع «ماياكوفسكى» الذى رأى أنه ليس من الضرورى الالتزام بمؤسسة اجتماعية أو سياسية معينة، ومع «تروتسكى» و«فيشر» و«جارودى» أى مع المفكرين الماركسيين الذين رأوا فى الكتاب أو الإبداع الفنى عملاً يختلف عن السياسة. فالالتزام الكاتب يصدر عن حرية. وإن كان قد تعارض «سارتر» مع الماركسيين، فقد جاء مع النقاد والكتاب السوفييت الحاليين، ومع أتباع «زدانوف» والمتأثرين بـ «الستالينية» ومع «لوكاتش» الذى سوى بين جميع الاتجاهات الوجودية، إذ رأى أن الإنسان

بالنسبة لهذه الاتجاهات جميعاً، انفرادى بطبيعته، غير اجتماعي، غير قادر على إقامة علاقات مع الكيانات البشرية الأخرى. (١٣٩)

وبهذا يتضح أن مفهوم «سارتر» لمعنى ومعيار التزام، قد ينهل من الماركسية، وإن كان «سارتر» في تعامله معه كان وجودياً من نوع خاص، وماركسياً أيضاً من نوع خاص، أو كان «سارترياً» يحمل تناقضه الخاص وفهمه الخاص، وقد أرجعت الباحثة الإنجليزية «إيريس مورديخ» (١٤٢) موقف «سارتر» هذا إلى نموه تحت ظلل السريالية، وارتباطه بالصراع السريالي الشيوعي، وتأثره برومانسية «تروتسكي» ومشاركه السريالية معاناتها العميقة وحرارة التجربة ولكن هذا التفسير يبدو غير مقنع لأن «سارتر» رغم أنه توجد صلات ما بينه وبين السريالية، إلا أنه نقدها نقداً مراراً - بل ونقد صلتها بتروتسكي أيضاً، ولذا فإننا نميل إلى رد موقفه هذا إلى إصراره على أن يكون وجودياً ينهل من معين «الفينومينولوجيا» والمتأثر بالخصوص بـ «مارتن هيدجر» أكثر من «هوسرل» وفي نفس الوقت أن ينهل من معين الماركسية، ماركسية «ماركس»، واضطلاعه بدور في الحياة، دور مؤثر.

وقد كان معنى الالتزام ومعياره بالنسبة لـ «سارتر» يقوم على التزام من نوع خاص «إذ يرى أن الإنسان الملتزم هو الإنسان الذي يستشعر بالمسؤولية تجاه من يتبعه من الناس» (١٤١). وهذا الالتزام يتسع ليستوعب الالتزام بالمسيحية، فقد كان بالنسبة له يحمل إلى حد ما جانباً تجريبياً.

#### (ب) الالتزام والشعر والفنون المختلفة :

لقد رأى «سارتر» عدم التزام الشعر والفنون الخلفة، على أساس ما رآه من اختلاف بين لغة الشعر ولغة النشر، وبين ما يمكن أن نسميه الرمز أو الدال في

النثر وهو ما لا يمكن الوصول إليه في الشعر والفنون، ورأى أن النثر وحده، هو الذى يهدف إلى الحرية، وهو فى هذا يختلف مع الآراء الماركسية بشكل عام، التى ترى أن الفنون والآداب جميعاً تشكل جزءاً من البناء الفوقى، ولذا فما يسرى على نوع ما من الآداب أو الفنون إنما يسرى على غيره، فالشعر، والفنون المختلفة، ملتزمة وفقاً لهذا المنطلق، وإذا كان «فيشر» يرى أن لغة الشعر لغة خاصة، وربط «طومسون» بين الشعر والحلم والسحر، فانهما لم يغفلا وظيفة الشاعر الاجتماعية، ودوره.

وتلك نقطة اختلاف أساسية مع الماركسية، وإذا كان «سارتر» لم يشر فى هذه النقطة إلى الماركسية، أى أنه لم يدع أنه يبنى نظريته على أساس معارضة الماركسية، فإنا نرى أن هذا الموقف جاء مصطبغاً بأفكار الشاعر الفرنسى «مالارميه» - كما اسلفنا - وجاء أيضاً فى محاولة منه على الإبقاء على مجال يمكن أن تستمر آراؤه فى «المتخيل» - والتى ناقشناها فى (الفصل الثانى) - على العمل فيه، إذ كان الشعر لا واقعياً، ومتخيلاً. وكذلك الفن، رغم أنه فى (المتخيل) حاول أن يطبق أفكاره على شتى أنواع الفن والأدب (حتى التمثيل) (١٤٢).

#### (ج) نقد الاتجاهات غير الملتزمة:

لقد كان موقف الالتزام «السارترى» يقرب من موقف الالتزام الماركسى فى كثير من المواضع (١٤٣) - مع بعض الاختلافات - من المدارس والاتجاهات المختلفة.

(١) فإذا كان «سارتر» قد رأى أن الكلاسيكية نشأت فى مجتمع الاستقرار النسبى حيث الخلط بين التاريخ والتقاليد، وسيادة آداب اللياقة وتثبيت



الفروق بين الطبقات فإن «بليخانوف» يرى نفس الرأى تقريباً «إذ تغدو آداب اللياقة الأرستقراطية هى المعيار الذى يحكم على الأعمال الفنية. وهذا بذاته سبب كاف لنزوع المأساة الكلاسيكية إلى الانحطاط» (١٤٤).

وقد اعتمد «سارتر» على تفسير الأدب بالجمهور إذ رأى أن جمهور الكلاسيكية يتطابق مع الكتاب، فلا يتجاوز الجمهور إلا مكاني الجمهور الفعلى.

(٢) وإذا كانت الاتجاهات الماركسية قد رأت أن الرومانتيكية فى البدء كانت حركة ثورية إذ مهدت الطريق لوصول البورجوازية إلى السلطة، وتخلصت من المثل الأعلى الكلاسيكى، ونزعت إلى البعد عن الغيبة، ثم كان انحدارها إلى مهاوى الرجعية فى بعض البلدان - ألمانيا على سبيل المثال - إذ كانت البورجوازية قد تعلمت من الثورة الفرنسية وخافت أن تكون ثورتها العنيفة سبباً فى ضياع السلطة منها، هذا أولاً، وثانياً : كان مبدأ (الفن للفن) فى البدء ثورة، لأنه كان يرفض الخضوع لشرعية السوق البورجوازية - رغم حدود هذه الثورة ثم بعد أن جاءت الماركسية، أصبح رجعيًا لأن النظرية الثورية التى كان يبحث عنها الكتاب والفنانون - فى رأى الماركسيين - قد وجدت، فأصبح الفن للفن رجعيًا.

أما بالنسبة لسارتر فإن الرومانتيكية أدب استهلاك، والكاتب الرومانتى يريد الالتحاق بالأرستقراطية، ووصول الاستهلاك إلى أعلى درجاته يأتى من التجديد والفن للفن، ولذا فالفن للفن يلقى هجومًا شديدًا من «سارتر» لهذا السبب، فهو ليس الا ذريعة تذرع بها نكرات القرن التاسع عشر للافلات من

الموقف الذى تفرضه عليهم مسئولياتهم.

وهنا تكمن نقطة الخلاف بين «سارتر» والماركسيين - بشكل عام - فى تحديد الفروق الجوهرية بين مرحلة وأخرى يمر بها الاتجاه أو المدرسة، أما ما عدا ذلك فإن موقفيهما يكادان يتطابقا.

(٣) وإذا وصلنا إلى المدارس المعاصرة، فإنه يبدو لنا أن «سارتر» يتفق مع الماركسيين السوفييت، و«جورج لوكاتش»، فى نقد هذه المدارس، إذ يرونها دليل انحطاط وتدهور بالأدب، وقد نالت «السريالية» من «سارتر» وهؤلاء الماركسيين أشد الانتقادات.

ولكن يجدر بنا أن نشير هنا إلى بعض النقاط التى تختلف فيها «سارتر» مع الماركسيين وهى نفسها التى تختلف فيها الماركسيون مع بعضهم البعض.

(أ) تبنى بعض الماركسيين السريالية، ووجدوها التعبير عن الديالكتيك المادى فى الفن (بريتون، تروتسكى) وغيرهما. وقد انتقد هذا الاتجاه بعنف من الماركسيين (الرسميين) ومن «سارتر» أيضاً رغم وجود ظلال «سريالية» فى كتاباته المبكرة.

(ب) اتخذ الماركسيون مواقف متناقضة من عدد من الأدباء والاتجاهات الحديثة، مثل (فرانز كافكا)، (ألبيير كامو)، والاتجاهات الحديثة بشكل عام، فنجد البعض (فيشر، جارودى) يقفون مع «كافكا»، ويوسعون مجال الواقعية لتستوعب الاتجاهات الحديثة (ويطرح فيشر على الأخص مفهوم فن اشتراكى ليكون أوسع نطاقاً من الواقعية الاشتراكية). وكذلك بعض النقاد الجدد - فى الاتحاد السوفيتى والذين تسمع أصواتهم بخفوت (ف. لاشكين) أو فى هولندا

(هنري تارولاند - هولست) في نفس الوقت الذي يصب فيه الكتاب (الرسميون) جام غضبهم على هؤلاء الأدباء وهذه الاتجاهات، ويهاجمون بعنف الاتجاهات الوجودية في تسوية خاطئة بين جميع كتابها، وقد وقع في هذا الخطأ (لوكاتش) والسوفييت الحاليون)

أما بالنسبة لـ «سارتر» فقد وقف في الاتحاد السوفيتي مدافعاً عن «كافكا» الذي أحرقت كتبه النازية، وأشاد في دراسة له بـ «البيير كامو» عن رواية الغريب، وإن كان موقفه من الاتجاهات الحديثة كان متشدداً.

وبذا فإن «سارتر» هنا يتذبذب بين الاتجاه الماركسي الدوجماتيقي أو الرسمي بين أكثر الاتجاهات راديكالية.

لقد استوعب «سارتر» إذن آراء ومواقف ماركسية، ولفظ أخرى، أو بالأحرى فإننا نجد أن «سارتر» قد فهم - إن صح قوله بأنه ماركسي خارج الحزب الشيوعي، على حد ما كتب عند وفاة «ميرلوبونتي» - الماركسية، وبالتحديد الالتزام في تداخل مع الوجودية، فجاءت أفكاره على النحو الذي ذكرنا.

وهكذا، فإذا كان «سارتر» قد رأى في التخيل أن الفن «يرى» كنتاج خالص للتخيل الهارب في السلوك الذي يبدو باسطاً التأسيس النظري للرؤيا التي تخدم الاعتقاد، في الفن للفن، هذه الرؤيا غير الملتزمة في الفن، على الأقل في معيار الشعور السياسي (١٤٥)، فإنه في (ما الأدب؟) قد بسط رؤيا ملتزمة، وإن كانت نقطة الضعف فيها تكمن في أنه وضع (تصوراً سارترياً) نهائياً، تبدو فيه الماهية *Sesence* سابقة على الوجود *Existence* بالرغم من بدء «سارتر» في وصف دور اجتماعي للأدب. فقد كان يميل إلى استنتاج

المشروع الأدبي لا من موقف الأديب الاجتماعي المحدد، بل من الماهية المثالية  
Ideal Essence للأدب (١٤٦).

ولذا كان موقف «سارتر» المعقد تجاه من يتنادون بالالتزام، ومن يهربون  
من هذا المفهوم، وأخيراً فأننا نود أن نسجل هنا أن تطوراً في موقف «سارتر» قد  
حدث فقد قوض آراءه التي كان قد صاغها في كتاباته المبكرة، عن لا واقعية  
الفن (في المتخيل) وعن الخلاص بالفن كما يستشف من (الغثيان)، وذلك  
بدعوته للأدب الملتزم، واندراج الأديب في العصر وتغييره للواقع، ولكنه في  
نفس الوقت أبقى على هذه النظريات عندما اغلق مفهوم الالتزام على  
الأديب، دون سواه، فكانت نظريات (الفن اللا واقعي)، وتعارض الموضوع  
الأخلاقي مع الجمالي مازالت مؤثرة في مجالات الشعر والفنون المختلفة.





## هوامش الفصل الرابع



(١) كلمة التزام قد تكون ترجمة عربية غير وافية لكلمة Engagement وهي في قصورها شبيهة بالترجمة الانجليزية Commitment وذلك لأن «جان بول سارتر» لا يستخدمها بالمعنى الفلسفى المتعارف عليه، بل يستخدم أيضاً معانيها الأخرى فى اللغة العادية، والكلمة تفهم فى الفلسفة على ثلاثة معان:

(أ) الالتزام بمعنى الاخلاص أو الولاء لهدف أو مشروع، بعكس الانعزال المجرد فى برج عاجي، وهذا المعنى يقرب مما يقصده سارتر فى بعض الحالات.

(ب) الالتزام بمعنى الارتباط بشكل محدد من أشكال السلوك، الملتزم هنا هو عكس «المنفلة» أو اللامتنى الذى يسميه «جيد» dis ponible unattachac أى بالمعنى الأصلى للكلمة، المسرح من الجندية، وهذا اللامتنى، كما يقول «أندريه جيد»، شخص تشتعل حرارته لأى شىء ولكل شىء، ويرفض، ولا يرتبط بشىء ولا بشخص ولا حتى بنفسه، ويخلص لأى شىء، بل يجرى دائماً وراء الهوى، ويأتى الفعل جرافياً مجاناً، لا يتسم إلا بأن يكون هواء عارماً مفرطاً لا ينحصر فى شىء واحد، وقد ناقش «سارتر» فكرة «أندريه جيد» أكثر من مرة وأعلن أنه رفضها ويتميز عنها، ومع ذلك فالجانب السالب عند سارتر يقترب من فكرة الانفلات أو عدم الالتزام عند جيد

(ج) الالتزام بمعنى الانطلاق الفلسفى أو المذهبى على أساس مبادئ أولية محددة وهذا معنى يرفضه «سارتر» تماماً وفضلاً عن ذلك فالكلمة فى اللغة الفرنسية العادية تفيد أيضاً معنى «التورط» أو «الانغماس» مما يدفع الدكتور عبد الرحمن بدوى مثلاً إلى استخدام كلمة «الانخراط» بدلاً من الالتزام فى أحيان كثيرة (إسماعيل المهدوى، الالتزام عند سارتر، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٢٥، مارس ١٩٦٧، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ٩٦).



وقد رأى ماكس أدريث Max Adreth أن مفهوم الالتزام بالرغم من أنه ليس مفهوماً أدبياً خالصاً بل إنه مفهوم فلسفى، فقد شرح بدقة باللغة فى حقل الأدب .

انظر :

- A dreth, M. : What is "Literature Engage"? in Graig, D.: Marxists on literature, An Anthology, pinguin books, London, 1977, p. 479.

(٢) راجع، زكريا، فؤاد : دراسة جمهورية أفلاطون - وزارة الثقافة - دار الكاتب العربى - القاهرة - ١٩٦٧، ص ص ٨، ٧.

(٣) بدوى، عبد الرحمن: الإنسانية والوجودية فى الفكر العربى، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ١٩٤٧، ص ص ١١١، ١١٣.

(٤) بيرس، سان جون : رسالة الشاعر، مجلة الآداب، العدد (٢)، ١٩٦٠، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٠، ص ١٤.

(٥) مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر (بيروت) بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر (نيويورك)، ١٩٦٣، ص ١٧.

(6) Mayo, Bernard, Poetry, Language and communication, philosophy, Vol, XXIX No. 109, April 1961, Macmillan, London, 1961, p. 138.

(7) Ibid, p. 138.

(8) Carve, Meyrich, N.: Poets and their philosophies, Philosophy Vol. XXVI No. 67, April, 1951, op.cit., p. 115.

(9) Valery, P. : Poe'si, Conferencia, 1928, pp. 470-472.

عن هلال، محمد غنيمي: المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مطبعة الرسالة، القاهرة،  
١٩٥٨، ص ٣٤٨، ٣٤٩.

(١٠) سارتر، جان بول : تقديم الأزمنة الحديثة، ضمن الأدب الملتزم، ترجمة جورج  
طراييشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥، ص ٧.

(11) Caws, Peter, Sartre, op.cit., p. 25.

(١٢) سارتر، جان بول: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١١، ١٢.

(١٣) المصدر السابق، ص ١٢، ١٣، والشعر لـ «رامبو» وهذا نصه ( كما جاء في هامش  
الصفحات المشار إليها).

o Saisons lo Chat eaux!

Quelle Qme est sans défauts?

(١٤) سارتر، ج.ب: مسئولية الكاتب، ضمن كتاب : بلوك، هاسكل، سالنجر، هيرمان: الرؤيا  
الابداعية، ترجمة أسعد حليم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة،  
١٩٦٦، ص ٢٢٧.

(١٥) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٩.

(١٦) المصدر السابق، ص ٩.

(١٧) مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، مصدر سابق، ص ٢١، وأيضاً: راجع : مكاوي، عبد  
الفقار: الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر - ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب  
- القاهرة، ص ٦٩ - ٧٣.

(١٨) تاجلياو، جويدوموريوجو: سارتر والأدب والشعر، ضمن سارتر عاصفة على العصر، ترجمة وتلخيص مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥، ص ص ١٥٦، ١٥٧، وأيضا : اسكندر، أمير : النقد ونظرية الأدب السارتري، ضمن كتاب : سارتر مفكرا وإنسانا، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ص ٢٢٩، ٢٣٠.

(١٩) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٤.

(٢٠) سارتر، ج.ب. : مسئولية الكاتب، مصدر سابق، ص ٢٢٧.

(٢١) الحفني، عبد المنعم : جان بول سارتر، الحياة والفلسفة والأدب، دار الفكر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣، ص ٢١٤.

(٢٢) سارتر، ج.ب. : ما الأدب، مصدر سابق، ص ١.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٤.

(٢٤) نفس المصدر، ص ٦.

(٢٥) مكليش، أرشيبالد: الشعر والتجربة، مصدر سابق، ص ١٤.

(٢٦) راجع الفصل الخامس من هذا البحث.

(٢٧) سارتر، ج.ب. : مسئولية الكاتب، مصدر سابق، ص ٢٢٩، وأيضا : ما الأدب، ص ١٥.

(٢٨) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، الطبعة الفرنسية، ص ٨٣، عن : البيريس، ر.م. : سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ١٥٣.

(٢٩) سارتر، ج.ب. : دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٩٠، ٩١.

(30) Thody, Philip, : Jean Paul Sartre, A literary and Political study, op.ci., pp. 163, 146.

(٣١) سارتر، ج.ب.: دفاع عن المثقفين، مصدر سابق، ص ٩٢.

(٣٢) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٩٤.

(٣٣) المصدر السابق، ص ٣٦.

(34) Sartre, J.P. : The responsibility of he writer, tr. by: Betty Askwith - In Block, Haskell M. & Salinger N. eds. Creative vision, Grove Press, New York, 1960, p. 170, See: Caws, P. : Sartre , op.cit., p. 27.

(٣٥) لقد اختار (جينييه) تحقيق الحرية عن طريق الشر المطلق، ووقف في وجه الأخلاقيات السائدة واختار ما هو أخط منها، فكان لصاً، وشاذاً، ورغم ذلك فإن «سارتر» قد اشاد باختياره، راجع موقف «سارتر» من جينييه، خلال الفصل الخامس، من هذا البحث.

(٣٦) اسكندر، أمير : النقد ونظرية الأدب السارتري، مصدر سابق، ص ص ٢٣٥، ٢٣٦.

(٣٧) في قصة «سارتر» «طفولة زعيم» اختار «ليوسين» الفاشية، راجع القصة المذكورة، وأيضاً الفصل الخامس من هذا البحث.

(38) Sartre, J. P.: The Responsiblity of the writer, op.cit., p. 185 & See: Caws, P. Sartre, op.ci., p. 28.

(٣٩) سارتر، ج.ب.: تأميم الأدب، ضمن الأدب الملتزم، مصدر سابق، ص ٤٥.

(٤٠) مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ٢٥.

(٤١) سارتر، جان بول : وما الأدب، مصدر سابق، ص ص ١١٠، ١١١.

(٤٢) المصدر السابق، ص ص ١١١، ١١٤.

(٤٣) المصدر السابق، ص ١٤٠.



(٤٤) نفس المصدر، ص ص ١٤٤، ١٤٨.

(٤٥) نفس المصدر : ص ١٥٠.

(٤٦) نفس المصدر : ص ص ٧١، ٢٢، ويبدو أن موقف سارتر من الواقعية يحوطه بعض التشويش، إذ أنه كان يخلط بينها وبين الطبيعية أحياناً فيعارضها بشدة، وأحياناً يقف موقفاً لا مبالياً كأن يقول : «ولا يهمنى كثيراً إذا كان العمل الفنى نتيجة لفن واقعى (أو يدعى أنه كذلك أو نتيجة لفن تصويرى، فمهما يكن من شىء فإن العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى) - نفس المصدر، ص ٦٦، وهذا يشير أيضاً إلى أنه متأثر بنظرية الانعكاس اللينينية، رغم رفضه لها (فى المادية والثورة) من خلال نظرية المعرفة، راجع الفصل الأول القسم الثالث.

(٤٧) المصدر السابق، ص ص ١٥٣، ١٥٤، قارن نقد سارتر هذا برأيه فى التخيل - راجع الفصل الثانى.

(٤٨) سارتر، ج.ب: تقديم الأزمنة الحديثة، ضمن (الأدب الملتزم)، مصدر سابق، ص ٥.

(٤٩) سارتر، ج.ب: ما الأدب، مصدر سابق، ص ٢٣، يقصد القرن ١٩.

(٥٠) المصدر السابق، ص ٢٤.

(٥١) نفس المصدر، ص ٨١.

(٥٢) سارتر، ج.ب. : الوجود والعدم، مصدر سابق، ص ٨٧٣.

(٥٣) المصدر السابق، ص ٨٧٦.

(٥٤) جرييه، الآن روب: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، بدون تاريخ ص ٤٧.

(٥٥) المصدر السابق، ص ص ٤٤، ٤٥.

(٥٦) راجع مناقشتنا في نهاية هذا الفصل.

(٥٧) راجع الفصل الخامس.

(٥٨) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٥٧.

(٥٩) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، ص ص ١٥٩، ١٦٠.

(٦٠) المصدر السابق، ص ص ٢١٢، ٢١٣.

(٦١) فلاتجان، جورج، حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاخ، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، (القاهرة، نيويورك)، ١٩٦٢، ص ٣٣٥.

(٦٢) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٢١٣، ٢١٤.

(٦٣) المصدر السابق، ص ٢١٤.

(٦٤) ريد، هيرت، الفن والمجتمع، مصدر سابق، ص ١٧١.

(٦٥) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ص ٢١٧، ٢١٨، وأميل كومب، رأس الوزارة الفرنسية، من ١٩٠٢ إلى ١٩٠٥، راجع سارتر، ج.ب. الأدب، مصدر سابق، ص ٢١٠، هامش ٢.

(٦٦) محفوظ عصام : آراغون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٤، ص ٤٢.

(٦٧) سارتر، ج.ب.: الفنان ووعيته، مصدر سابق، ص ٩٦.

(٦٨) لوفافر، هنري: في علم الجمال، مصدر سابق، ص ١٠٤.

(٦٩) المصدر السابق، ص ٤٦.

(70) Lukacs, G.: Essays on thomas Mann-Merlin : In Press London, 1964, p. 52.

عن مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال فى الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١٢٩.

(71) Ibi: p. 34.

عن مجاهد. عبد المنعم : مصدر سابق، ص ١٢٩.

(٧٢) فيشر، أرنست : ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٧٦.

(73) Mayakovsky, V: Collected works, Russ ed. Vol. 12, p. 150.

See: Metchenko, A. : The Basic Principle of Soveit Literature, op.cit., p. 29.

(74) Berson, Fredreick, R: Writeres In Arms- The Literary Impact of Spanish Civil War - forword by : Salvader de Medriage, New York, Universiy Press, New York, 1967, p. 52.

(75) Methchenko, A: op.cit, p. 8.

(76) Ibid: p. 12.

(77) Ibi, p. 32.

(٧٤) كتب «لينين» : «ولقد عبر تولتوى فى أعماله عن قوة وضعف حركة الفلاحين، وكان احتجاجه الحار، المتحمس، والجاد فى مواجهة الدولة والكنيسة الرسمية البوليسية يعبر عن مزاج ديمقراطية الفلاحين البدائية التى كدست فيها قرون من القنائة Serfdom ومن تعسف الموظفين ونهبهم ومن اليسوعية الإكليريكية، ومن الأكاذيب والمخاتلات جبلا من الجقد العارم والغضب » انظر :

- Lenin, V.I. : Articles on Tolstoy, in Craig, David, Ed. of Marxists on literature an anthology , Pinguin Books, London, 1977, p. 352.

(79) Metchenko, A.: op.cit, p. 9.

(٨٠) فيريفييل، ج. : الفن فى ضوء الواقعية، مصدر سابق، ص ١٤٦ .

(81) Berson, F.R.: Writers in Arms, op.cit, pp. 51, 52.

(82) Metchenko, A.: op.cit., p. 9.

(٨٣) فضل، صلاح: منهج الواقعية فى الابداع الأدب، مصدر سابق، ص ٨٣ .

(٨٤) المصدر السابق، ص ٨٥ .

(85) Metchenko, A., op.cit., p. 32.

(٨٦) بوجدانوف : الاسم المستعار لـ (الكسندروفتش، مالنوفسكى)، فيلسوف واقتصادى روسى واشتراكى ديمقراطى، اتصل بالبلاشفة عام ١٩٠٣ وعمل فى جرائدهم (فيبرود Verpryod والبروليتارى Proletary) وأصبح واحداً من مديرى جرائدهم (نوفيا زين Novaya Zhian)، ترك البلاشفة فى الفترة (١٩٠٧ - ١٩١٠) وقاد مجموعة من (الفيوروليين) ضد خط الحزب، وحاول أن يضع فلسفة خاصة وقد طرد من الحزب، عام ١٩٠٩، وبعد الثورة أصبح واحداً من منظمى البروليتارى (فى منظمة الثقافة العمالية Proletuct عام ١٩٢٦، وعمل مديراً لمعهد نقل الدم، ومات متأثراً بتنفيذه تجربة على نفسه، وله عدد من المؤلفات الاقتصادية والفلسفية وفى الثقافة، راجع:

- Resenthal, M. & Yudin, p. " Ed/. of A Dictionary of Philosophy , op.cit p. 55 & Also, Lenin, V.1: Materialism and Emprio-Criticism, op.cit., (Man Index p. 375).

(87) Metohenko, A. op.ci, pp. 25, 26.



(٨٨) المقصود مجلة توفى مير Novy Mir السوفيتية.

(89) Metchenko, A., op.cit., p. 37.

(90) Aragon, L. & Breton, A.: Surrealisme Frente a realisme socialista trad. Barcelona, 1967, p. 26.

عن: فضل، صلاح: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٩٤.

(91) Mechenko, A.: The Basic Principle of Soveit Lierature op.ci., p. 25.

(92) Mozhnyagun, Sergei : Unadorned Modernism Tr. By Don Donemanis, In Problems of Modern Aesthetics, Progress Publishers, Moscow, 1st printing, 1969, p. 236.

(93) Lukaces, G.: Writer and Ciritc and other Essays, op.cit. , p. 60.

عن: مجاهد، مجاهد عبد المنعم: علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، مصدر سابق، ص ١١٢.

(94) Lukaces, G. Op.ci., p. 40.

عن : مجاهد، مجاهد عبد المنعم: المصدر السابق، ص ١١٢.

(٩٥) راجع الفصل السابق.

(٩٦) راجع : فضل، صلاح: منهج الواقعية في الابداع الأدبي، مصدر سابق، ص ٩٦.

(97) Thomson, George, Marxism, and Poetry , Luwrence & Wishtt L T D, London, 1945, pp. 22, 23.

(٩٨) فيشر، ارنست؛ ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٢٢٠.

(99) Thomson, G.: The Art of Poetry , in Craig, D. : Ed of Marxists on Literature an Anthology , Penguin Books London , 1977, pp. 49-52.

(100) Thomson, G.: Marxism and Poetry, op.cit., p. 60.

(101) Caudwell, Chistopher: English Poets, (1) The Period of primitve accumulation in (Graig, D.) Marxists on Literaure, A Anthology - Pinguin Book, London, 1977, p. 107.

(١٠٢) محفوظ، عصام : آراغون، مصدر سابق، ص ٤١.

(103) Spender, S.: The Making of Poem, Pp. 16 - 40 & Plekhanov, G. : L'Art et Lau Viie Sociale - Paris, 1946, pp 49 - 53.

عن : هلال، محمد غنيمى : المدخل إلى النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ص ٢٢٣ ، ٢٢٤.

(104) Trotsky, Leon: the Formalist school of Poetry and Marxism, in Graig, D.: Marxists on Literature, An Anthology , Penguin Books, London, 1977, pp. 363, 379.

(105) Garaudy, R.: D'un Realism sansrivages, Paris, 1963, p. 244-See; Dymshits, Alexander : Realism and Modernism, translated by : Kate Cook in , Mozhnyagun, S.: (ed.) of ; problems o modern Aesthetics, Collection articles, progress publishers, Moscow, 1st, pr., 1969, p. 280.

(106) Fisher, E. : Zeitgeist und literature , S. 73- See Mozhnyagun,

S., Undorned Modernism, Tr.by Don Donomanis, in, Ibid.,  
p. 252.

(١٠٧) فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، مصدر سابق، ص ١٩٦ .

(108) Plekhanov, G.: Art and social Life, op.cit., pp. 34, 35.

(108) Ibid, p. 34.

(110) Ibid, p. 74.

(111) Ibid, p. 61.

(١١٢) لوكاش، جورج: معنى الواقعية المعاصرة، مصدر سابق، ص ٦٧ .

(113) Suchkov, Boris: Realism and its Historical Development,  
translated by : Kate Cook, in Mozhtagun, s. editor of ,  
problems of Modern Aesthetics, Collecion of Articles,  
Progress published , 1st printing, Moscow, 1969, p. 325.

(١١٤) فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الابداع الأدب، مصدر سابق، ص ١٩٥ .

(115) Myasnikov, A.: Tradition and Innovation, tr. by : keta Cook,  
in. op.cit., p. 194.

(116) Ibi: P. 194.

(117) Dymshits, A.: Realism and Modernism, op.cit., pp. 261, 262.

(118) Ibid, p. 285.

(119) Trotsky, L. : The Formalist School of Poetry and Marxism,  
op.cit., p. 363.

(120) Dymshits, A. : Realism and Modernism, op.cit., pp. 287, 288.

(١٢١) انظر تحليل ودراسة «سارتر» للرواية ، وعرضنا وتعليقنا عليها في الفصل الخامس من هذا الكتاب.

(122) Leizerov, Nikolai: the Scope and Limits of realims , Tr. by. Kate Cook, In; Mozhnyagun, S.: editor of ; Preoblmes of Modern Aesthetics , collection of articles, progress publishers, 1st, pr. Moscow, 1969. p. 303.

(123) Rosenthal , M & Yudin, p. : Ed. of A Dicionary of philosophy op.cit., p. 153.

(124) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.ci., p. 242.

(125) Metchenko, A.: The basic principles of Soviet Literature, op.cit., pp. 10, 11.

(126) Holst, H.R.: Studies on socialist Aesthetics, Russ, ed. 1907, p. 31, See, Ibid, p. 11.

(127) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.cit., p. 245.

(128) Engles, F.: Letter to Margert Harkness (April 1888), in ; Craig, D.: Ed. of Marxists on Literature an antholgy, Penguin Books, Lonon, 1977, p. 270.

(١٢٩) لوكانش، ج. : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق، ص ص ٤٣، ١٠٠، ١٠١.



(١٣٠) جارودى، روجيه : واقعية بلا ضفاف، مصدر سابق، ص ص ١٤١، ٢٢٤.

(١٣١) راجع : الفقرة (ج) من (٢) من القسم الأول من هذا الفصل.

(132) Mozhnyagun, S.: Unadorned Modernism, op.cit, p. 244.

(133) Rosenthal, M. & Yudin, p. : A dictionary of philosophy, op.cit., p. 244.

(١٣٤) جارودى ، روجيه ، واقعية بلا ضفاف ، مصدر سابق ، ص ١٧ .

(١٣٥) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(136) Adreth, Max: What is The «Littérature Engagée» ? op.cit., p. 482.

(137) Ibid, pp. 482-484.

(١٣٨) البيريس ، ر.م. : سارتر والوجودية ، مصدر سابق ، ص ١٥٣ .

(١٣٩) لوكاتش ، ج. : معنى الواقعية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ١٩ .

(١٤٠) موردخ ، إيريس : سارتر المفكر العقلى الرومانسى ، مصدر سابق ، ص ص ٤٣ ، ٤٤ .

(141) Adreth, M. : What is the «Littérature engagée» ? op.cit., pp. 479.

(١٤٢) راجع الفصل الثانى من هذا الكتاب.

(١٤٣) فهو (أى سارتر) أحيانا يشير إلى ما يمكن أن نجده متأثراً بنظرية الانعكاس (إذا يرى أن

العلاقات الطبيعية معكوسة فى العمل الفنى) هذا رغم أنه لا يوافق على النظرية فى (نظرية

المعرفة) ، راجع نقده ، لـ (لينين) فى الفصل الأول من هذا البحث ، ويبدو أن ذلك من

تناقضات «سارتر» نفسه ، راجع (ما الأدب) ، ص ٦٦ .

(١٤٤) بليخانوف ، ج: الفن والتصور المادى التاريخ، مصدر سابق، ص ٩٠.

(145) Lacapra, D.: Apreface to sartre, op.ci., p. 66.

(146) Adreth, M. : What is the «Littérature Engagée?»,op.cit., p. 474.



الفصل الخامس

الروايات

المسرحيات

والدراسات النقدية





## الفصل الخامس

### الروايات .. المسرحيات .. الدراسات النقدية

(١) العزلة والخلاصة بالفن.

(٢) الحرية وأدب المواقف.

أ - الحرية بين السلب والايجاب.

ب - الحرية والقدرية.

ج - الأدب - والمواقف.

(٣) الصياغة والتوصيل.

(٤) تعليقات، وانتقادات.



الآن وبعد أن درسنا آراء «سارتر» فى كتاباته النظرية عن الأدب والفن والالتزام، فإننا سوف نحاول الكشف عن العلاقة بينها وبين أعماله القصصية والروائية والمسرحيات والدراسات النقدية، مع محاولة استجلاء العلاقة بين هذه الأعمال، والآراء الماركسية، فى النهاية.

لقد جعل «سارتر» من الأدب والنقد الأدبى وسيلة لطرح أفكاره الفلسفية. مما حدا بالنقاد إلى رؤية «أن المقالات الأدبية التى كتبها ذاتية للغاية، وأنه عندما كان يتحدث عن «فوكنر» أو «دوس باسوس» على سبيل المثال إنما كان يتحدث فى الأغلب عن أعماله هو نفسه، وعندما نخصص كتابا كاملا عن «بودلير» لم يكن يهدف إلى تحليل القيمة الشعرية لـ «أزهار الشر»، بل كان يستهدف أساسا تطبيق منهجه فى التحليل النفسى الوجودى، وأفكاره عن الحرية والاختيار على حياة «بودلير» التى كانت تشبه فى بعض قسماتها الأولى حياته هو أيضا» (١)

وقد جعل «سارتر» من النقد والفلسفة صنوين ولم يفصل «سارتر» بين منهجيهما.

ولقد تطورت أفكار «سارتر» النقدية، من خلال كتاباته الروائية والمسرحية، مسجلة تطورا موازيا لآرائه فى الفلسفة، وآرائه الجمالية. وسوف ندرس آراءه النقدية، ومواقفه فى أعماله الروائية والمسرحية محاولين كشف هذه الأفكار.



## (١) العزلة، والخلاص بالفن

لقد رأى «سارتر» فى (التخيل) - كما أوضحنا فى الفصل الثانى - أن كل انسان يميز بين الادراك الحسى، وبين التخيل - أى ادراك الصور - وقد ظهرت هذه الفكرة فى قصته القصيرة (صميمية Intimite) حيث رأى أن الجميع سوف يرون فى نية «لولو Lulu» السيئة شبها وقربى فى داخلهم وهذا يمكن أن يكون أمرا مقبولا، ولكن تحتفظاتنا تنبع من الناحية الأخرى لمفهوم «سارتر» عن الحرية الانسانية، كما جاء فى المعانى الفلسفية لـ (صميمية) تلك الناجمة عن رفضه لفكرة ما دون الوعى Subconscious وإصراره على قدرة الانسان على السيطرة الكاملة على عواطفه وأعماله الجسدية «(٢)». ولعل هذا نجم عن كون «سارتر» - فى ما قبل الحرب العالمية الثانية - كان يرفض المتيسرات الفردية، وإن كان لم يفلت من تأثيرها. وقد ظهرت أيضا فى قصته القصيرة (أبروسترات Erostrate) (٣) إذ يستخدم «المنولوج الداخلى» باعتباره الأسلوب الملائم لعالم الانسان المهووس الدائر حول الأنا (٤) وكذلك جاءت قصة «سارتر» (الغرفة The Room) المنشورة عام ١٩٣٨ «أقرب إلى انشغالات التخيل منها إلى أهداف الغثيان» (٥)، على حد ما يرى «فيليب تودى»، وذلك على اعتبار أن الغثيان كانت محاولة للخروج من العزلة، وإن تبدو جنينة وذلك بالبحث عن هدف ما.

وقد كانت أفكار «سارتر» فى الفترة المبكرة من حياته الأدبية لصيقة بالعزلة، والحرية المعزولة، وقد يرجع ذلك إلى طفولة «سارتر» ومعاناته من الوحدة، وتجلى ذلك فى موقف إيفا Eve التى يسير زوجها إلى الجنون مع إصرارها على الاحتفاظ به فى حجرتها هى، بما يوحى بحب مخلص، ولكنه متملك، وهى نفس الأفكار التى عالجها فى التخيل حيث الفن لا واقعى،

وفى قصته (الغرفة) . وتصل العزلة إلى أقصاها عندما يعرض العلاقة بين الانسان وأخيه الانسان على أن كلا منهما جلاد للآخر عن طريق التضاحم، وسوء التفاهم، والحكم الذى يقوم به الآخرون، وذلك فى مسرحية (الأبواب الموصدة Huis clos) (٦)

ففى هذه المسرحية بكسر «سارتر» الإحساس بالعزلة ويصور حياة الجحيم متجسدة فى وجود الآخرين، «إذ يرفع الستار عن صالون به ثلاثة مقاعد وثيرة، وقطعة من البرونز فوق المدفأة، ثم فتاحة لصفحات الكتب، دون أن تكون هناك كتب، كما أن الصالون خال من أية مرآة، أو نافذة، له باب قد اغلق بالملزاج من الخارج، وبه جرس تالف لا يصلح للاستعمال» (٧) فيخلق عالما منفرا، لا يكثر فيه بالانسان، ولا يقيم له وزنا، كما أن الحوار بين الشخصيات الرئيسية (جارسين، استيل، إيناس، والخادم) يوحى بالشيخوخة والعقم، إذ تقول إيناس : «إن الانسان يموت دائما أبكر مما ينبغي، أو بعد فوات الأوان» (٨)

فلقد فقد الانسان كل شئ ولم يعد يستطيع أن يرى فى أفعال الآخرين إلا اعتداءً صارخا عليه، وفقدت الحقيقة مغزاها، ولم يعد لها من يقولها أو يعاضدها، اللهم إلا فى عالم، غير عالمنا الواقعى، أعنى عالم الهذيان والجنون.

فقد كتب (فيليب تودى) : «المجانين يقولون الحقيقة - هذا ما تقوله جوهانا فى سجناء الطونا Los Sequestres d, Altona عند شرحها لزوجها فيرنر Werner الأقرب إلى التفكير التقليدى، سبب تفضيلها لأخيه المتوهج ذكاءً والمجنون فى الظاهر، فرانتز Frantz، هناك رعب واحد، رعب كوننا أحياء There is only one the Herrero of being a live» (٩)

فقد كان المجنون المدرك أفضل لدى «سارتر» من المواطن المحتوم الذى يعيش فى عالم الوهم، أو على حد قول «جون ستوارت مل J. S. mill» والذى يتفق معه «سارتر»، سقراط قلق غير قانع أفضل من خنزير قانع. (١٠)

إن هذا القصور المكسّر للعزلة والفردية فى العالم، الذى يرى الحقيقة خارج عالم الواقع يلتقى مع لاواقعية الفن فى المتخيل، ولعلنا لو سألنا «روكناتان Roquentin» عن العبثية Absurdity لأجاب بأنها كلمة «تكون فى رأسه ولكنه يقاوم الكلمات وما يريد» هو أن يستحوذ على الأشياء» (١١)

«سارتر» مشدود نحو العالم اللاواقعى، وفى نفس الوقت يريد الواقعى (أو المتعين والمشخص) وهذا ما يشكل الالتباس فى الوضع الإنسانى.

«فأنا مشدود بين فردى وعزلى My Solitude وبين اتصالى بالآخرين.. بين حرى وعبودية». هذا الالتباس وصعوبة الوجود الحقيقى الخاص بكل إنسان بين البشر الآخرين يدفع التشرد نحو المطلق، نحو محاولة أن يوجد To be. والحل الجمالى Aesthetic Solution فى مثل هذه المحاولة من قبل البشر الذين بدلا من أن يؤسسوا وجودهم على كشف التباس الزمان يتجهون نحو التأكيد على، الوضع الداخلى لهم وينجزونه بشكل مطلق، والمحاولات الفنية تهدف إلى الوجود عبر المطلق الجمالى Aesthetic Absolute الذى تدعه بعيدا عنه واقع وجوده الزمنى الحقيقى فى موقف البشر، تلك هى ميزة الحل الجمالى فى الغثيان..» (١٢)

فالحياة رتيبة، مملة والأيام تضاف إلى الأيام بلا سبب، وقد فقد الإنسان كل تبرير لوجوده، وهذا يشكل أمرا مروعا بالنسبة (لروكناتان) الذى يرى أن فى «وجود الحجر Stone إشارة إلى وعيه بوجوده الخاص، فبدون الحجر، أو

وجود شيء ما يعدو وجود (روكتان) مستحيلا. (١٣)

وبهذا، فإن العزلة القائلة عن الواقع تبحث عن وجودها، أو بالأحرى عن تبرير لهذا الوجود في الأشياء، أى في ما هو (واقعي) والغثيان هنا عبارة عن رد فعل يقوم به ما هو لذاته «ضد لا معقولية وجوده الخاص ووجود العالم» (١٤)

إن «روكتان» يعيدنا إلى «السرياليين» وإلى الغريب (المنبوذ) The outsider «لكامو camus، وغيره من الأعمال المعاصرة «لسارتر»، فقد كتب «روكتان» في مذكراته «ينبغي للمرء أن يكتب كما يقوده قلمه، من غير أن يبحث عن الكلمات» (١٥) هذه الكتابة الأوتوماتيكية (الآلية) التي كان ينادى بها السرياليون. وكذلك بافراغه كل شيء من مغزاه وتساؤله «عن الحقيقة العميقة التي تبدو عبثا، ولكنها ملحة وطاقية» (١٦)

وفي قصة (إيروسترات) يجعل «سارتر» بطلها (هيلبر) يمارس نوعا من السادية مع بغى، ثم ينتهى به الأمر إلى حشو مسدسه بالطلقات والسير في الشارع لاطلاق ما فيه من رصاص على المارة كيفما اتفق، والتي يعلق عليها (فيليب تودى) بقوله : «إن خطته هذه تشبه تعريف أندريه برتون André Bre- ton الشهير بأبسط الأعمال السريالية بأنها الانطلاق واطلاق النار على الجمهور بطريقة عشوائية، إلا أن هيلبر Hilbert يفشل في بلوغ الكمال الأسود Black perfeccion لخطته، إذ أنه لهله أصاب شخصا واحدا، ثم فر وأخفى نفسه في دورة مياه مقهى، وبدلا من أن يطلق النار على نفسه، فإنه يستسلم بهدوء» (١٧) وبذلك لا تكتمل قصته، وهى تشير إلى عدم إكمال المغزى السريالى لها.



وتكريسا للعزلة فقد إنتهى (روكتان) بأن وجد خلاصة فى الفن His  
salvation in he art فقد سمع لحنا هزه، وكان عبارة عن أغنية لمطربة  
زنحية، فسرت إرتعاشات فى بدنه بعد سماعها تغنى بالإنجليزية Some of  
these days you will miss me hony أترانى لا أستطيع أن أجرب؟ طبعاً  
القضية ليست قضية لحن موسيقى.. ولكن أترانى لن أستطيع فى ميدان آخر؟  
يجب أن يكون كتاباً، فأنا لا أحسن صنع أى شىء آخر» (١٨)

وذلك بعد أن يكون قد تخرز من كتاب التاريخ الذى كان يريد إنجازه لأنه  
يريد أن يتحدث عن الحاضر، لا عن الماضى، فقد أخطأ عندما أراد أن يبعث  
السيد «دورولبون». وهو يريد أن يجد سبباً، أو مبرراً لوجوده، وقد كان  
الخلاص، بالنسبة «لسارتر»، يأتى عن طريق الفن فى تلك الفترة.

فلقد «حاول» سارتر أن ينظر إلى نفسه فى كتابته للغثيان كـ (هارب  
جمالى) As aesthetic escapist أو كفارس العدم - As kinght of nohing-  
ness الذى يلعب لعبة المكسب والخسارة» (١٩)

ولقد رأى «كرانستون» أن «الغثيان» رواية وجودية، وليس فيها أى دليل  
يكشف عن وجود رواية من تأليف كاتب اشتراكى، (٢٠) بل ويمكن أن  
توصف - كما يرى (Lacapra) بأنها رواية مضادة للرواية Novel anti novel  
أو الرواية المتحللة Deconstructed Novel (٢٢) إذ لا يوجد فيها الموقف  
الاجتماعى، فهى ليست إلا السرد ليوميات «روكتان» المنعزل والذى يعانى  
الملل، ويبحث عن مبرر لحياته، ويرى الانسان عاطفة (لا مجدبة)، ويأنف من  
أى علاقات من أى نوع، إلى أن ينتهى بالخلاص بالفن. هذا الخلاص الذى  
كان مشار جدل فقد علق عليه الكاتب الإنجليزى (كولن ولسن) قائلاً: «إنها  
التجربة الجمالية القديمة المألوفة حيث يسلم الفن النظام والمنطق إلى

لقد كان الحاح الحل الجمالى، والهروب إلى (المتخيل) على «سارتر» إلحاحا شديدا فيما قبل الحرب، فيكتب عن دوس باسوس Dos passos وعالمه اللاواقعى مشيدا به، إذ أنه «يقتطع مادته من عالمنا إلا أنه يبدو عالما غريبا بعيدا كل البعد. فقد أغرى «دوس باسوس» شئ واحد، هو فن القصص Story-telling، وهو كاف لإبداع العالم» (٢٣) فباسوس، فى رأيه، يستخدم العبث بوعى تام، ويلج على الوهم لكى يحرضنا على الثورة. فهو يفعل ما فى وسعه لكى تبدو روايته تأملا صرفا (محض تأمل) Mere Reflecion، وإن كان فنه ليس مجانيا Gratuious تماما، فقد أراد أن يثبت شيئا ما، فهو يريد أن يعرض أمامنا العالم، عالمنا، ولكن دون شروح أو تعليقات. (٢٤) ولا يهمه ما يدور فى حياتنا اليومية من تفاصيل.

فعالم «باسوس» العبثى - فى رأى «سارتر» يوجد تبريرا لحياتنا، عن طريق وصف العالم - وإلحاحه على الوهم الذى يدفع الانسان إلى الثورة.

ويرى أن رواية (البير كامو) الغريب «قد صيغت بحيث لا تحاول أن تبرهن على أى شئ Not tried to prove anything ولكن لديها محتواها الذى يجعلها مرتكزة على جدارتها الخاصة بل وتضع يدها فى يد مجانيتها فى اتجاه التباس معين» (٢٥) فقد جاءت تعبيرا عن الانسان العبثى، الانسان الذى لا يمكن أن نفسير لغزه، وإنما نصف وجوده، وهى لا تبرهن على شئ، فالغريب انسان لا متم، شأنه شأن «روكتان»، وإن كان «ميرسول» - بطل الغريب - يبدو أكثر تطرفا، مما جعل «سارتر» يكتب متسائلا: «كيف لنا أن نفسير هذه الشخصية، إذ فى اليوم التالى لوفاة أمه يذهب للسباحة، ويلهو مع فتاة ويذهب لرؤية فيلم كوميدى ويقتل عربيا بسبب حرارة الشمس، ويدعى

عشية اعدامه At the eve of his execution بأنه سعيد ولا يزال، ويأمل أن يكون هناك كثرة من المشاهدين عند المشنقة لكي يرحبوا به بصرنحات الكراهية» (٢٦)

إن «ميرسول» ليس طيبا، وليس سيئا، ولا أخلاقيا، وليس العكس، فهذه المقولات على حد قول «سارتر» لا تنطبق عليه، إنه شخص عبثي، والعبثي لدى «كامو» هو ذلك الشخص الذى لا يتردد فى استنتاج النهايات التى لا معنى لها من اللامعقولية الأساسية الكامنة فى الأشياء» (٢٧)

والغريب فى رأى «سارتر» ليست قصة للقصة، وإن كان «كامو» قد قال بأنها «رواية» A novel مع أن الرواية، من وجهة نظر «سارتر»، تتطلب زمنا تتطور فيه وتستمر فيه، وحضورا واضحا لعدم تناقض الزمن، ويرى أن استعمال كلمة (رواية) لهذه اللحظات الداخلية المتتابعة فى الحاضر التى تسمح لنا أن نرى من الداخل ميكانيكية شئ، وضعا قصديا، مسألة يشوبها التردد، فلربما تكون رواية أخلاقية قصيرة، وسلسلة من الصور الساخرة، رواية وقعت تحت تأثير الوجودية الألمانية والروائيين الأمريكيين وثيقة الصلة بقصص فولتير (٢٨) Voltaire

ولكن ماهى الرواية العبثية، إذن بالنسبة «لسارتر» ؟  
«إن رواية العبث The Novel of Absurdity، رغم أن عبثية الوضع الانسانى تشكل نوعا فريدا، فإنها ليست رواية ذا رسالة With a message إنها لا تذهب بعيدا عن أن تكون نوعا من أشباح الفكر قصد إعداد براهين شكلية، إنها بالأحرى نتاج التفكير «المجدد، المتمرد، والمميت» إنها فى ذاتها برهان على عبث العقل المجرد» (٢٩) وهى تنبهنا إلى صدفية العالم.

لقد كان «ميرسول» غير عابئ بالاعدام حتى أنه يرفض دعوة القسيس له بالتوبة «فيمسك بياقة القسيس ويصب عليه جام غيظه» (٣٠) فهو غير عابئ بالواقع الزائف، بل يسخر منه بمرارة. وقد التقت هذه الشخصية اللامتمية - على حد تعبير «كولن ولسن» - مع مفهوم «سارتر» للفن اللاواقعي، في تلك الفترة مما جعله يخصصها بدراسة كاملة.

ولكن لماذا يختار الكتاب الشخصيات التي تبدو غير روائية، وغير حقيقية، un true, un-novelistic على حد تعبير «سارتر» ؟

لعل السبب يكمن في «الشروط الاجتماعية Social Soliditions لحياتنا المعاصرة» (٣١) لأن ميتافيزيقا الكاتب هي التي تحدد طريقة تناوله لأي عمل فني.

لقد كان الحل بالنسبة لكامو حلاً جمالياً، ذلك برفعه المشكلة إلى مستوى (ما فوق العلاقات الاجتماعية)، أو جعلها تتعالى على الواقع، وجعل «ميرسول» يسخر من كل الحلول والشروط الواقعية.

أما وليم فوكنر W. Fulkner - في الصخب والعنف The sound and fury فإنه يرى المستقبل مسدوداً Is closed لأننا نعيش في زمن الثورة المستحيلة Impossible Revolution، ويستخدم الفن غير العادي لكي يصف اختناقنا والعالم الذي احتضر من زمن. و «سارتر» يقول بأنه يحب فنه، وإن كان لا يعتقد في ميتافيزيقاه، فالمستقبل المسدود سيظل مستقبلاً، حتى لو أن الواقع الانساني لم يكن شيئاً أكثر من السابق عليه، حتى لو كانت أهميته بلا جدوى ووجوده لا يزال حتمياً. فإن فقدان الآمال جميعاً لا يعرّي الواقع الانساني من إمكاناته. إنه ببساطة (أي المستقبل) طريق للوجود عبر هذه الإمكانيات نفسها. (٣٢)



إن «فوكنر» لا يصف الأفعال actiond إلا نادرا، ويواجهنا بتناول مشكلة التكنيك القصصى، وإن ما يحبه فيه «سارتر» هو هذه القدرة الفائقة على المعالجة التى تجعل الأحداث ملساء، ومصقولة كالبرونز، ولكن تردده، وفرديته المبالغ فيها، والمستقبل الموصد الأبواب، يجعل «سارتر» لا يعتقد فى ميتافيزيقاه، فالوجودية - على حد ما يرى «سارتر» فلسفة متفائلة رغم كل شئ.

لقد كانت رواية «الصخب والعنف» واحدة من الروايات التى تجد أن الوضع الإنسانى لا سبيل إلى الخلاص من مأساويته، ولما كان فوكنر مقيدا بمادة موضوعاته فهو يلتزم دائما بوسائله الجمالية الخاصة (٣٣)، وقد بدا اتساق خيال وفن «فوكنر» ميتافيزيقاه، وهذا كان سر إعجاب «سارتر» الذى بهرته الجمالية، إلى حد جعله يشيد بهذه الرواية - رغم تحفظه الذى ذكرناه.

وإذا كان هذا هو وضع «فوكنر» فإن «بودلير» الشاعر الفرنسى، الذى فقد كل تبرير لوجوده، بعد أن نزع عنه (مطلقه) بزواج أمه، وقدر له أن يكون (وحيدا للأبد) وقد كان يريد أن يشعر بتفرده وصار وعيه يشكل وعيه بذاته فقط، وبذلك سار فى طريق الغثيان والدمار.

ويذكر «سارتر» كيف أن «بودلير» يهرب من هذا الشعور بالدوار إلى الخلق الفنى. (٣٤)

فقد كان هذا هو خلاصه هربا من واقع محدود ضيق سلبه مطلقه، وقدم له حكم الآخرين عليه بالوحدة، فاخترها رافعا راية الجمال المقدسة فى مواجهة المجتمع الذى تسوده التجارة، وكل شئ يقدر ثمنه بمنفعته، فرفض أن يكون شعره أخلاقيا، فهدف الشعر ذاته «ولا يمكن إن يكون له هدفا آخر، والقصيدة الكبيرة النبيلة الجديرة بهذا الاسم هى تلك التى نظمت للذة النظم

فحسب» (٣٥)، إنه لا يريد أن يعطى شيئاً للناس، أو شيئاً مما له قيمة نفعية.

ولكن «بودلير» «بحله الجمالى، ومحاولة الخلاص بالفن، قد واجه انتقادات مريرة من «سارتر» (٣٦)

رغم أن «جان جينيه Jean genet» سلك سلوكاً مشابهاً له (أو قريب الشبه منه)، ونال تعاطف «سارتر». فقد كان «جينيه» لا يعرف غير جينيه «فإنه جينيه هو جينيه نفسه» (٣٧)، واختار جينيه ما اختاره له الآخرون أيضاً، فقد اتهم بالسرقة فصار لصاً، «جينيه لص Genet is a thief هذه هى حقيقته، الأساسية (٣٨) ليس فقط عندما يقوم بفعل السرقة بل فى كل وقت، عندما يأكل وعندما ينام، وعندما يتكلم، وعندما يحلم، أويكتب، حركاته وإشاراته تعلن وضاعته، والمدرس قد يقطع الدرس وينظر فى عينى جينيه ويصرخ : هاهو اللص، (٣٩) لقد صارت الجريمة فى دمه ويرى فى الكتابة نوعاً من إطلاق النار على الناس، جريمة دون كوارث، كشعره الذى يتعمد اغتيال النشر - على حد تعبير «سارتر» -، فالقاعدة الأساسية والوحيدة لإبتكارات «جينيه» وتكويناته هى «جينيه» ذاته، فالنسبة له، أن ينشئ أى أن يبدع نفسه Is to Creat Himself» (٤٠)

إن جينيه اللص الذى رفضه المجتمع وطارده وسجنه، اللقيط، الشاذ، قد وجد «خلاصه Salvation» فى الفن، لأن الفن غير أخلاقى Immoral وقد أشار «سارتر» إلى أن «الجمال هو انتصار الشر» إنه يزعج شعور الطيبين الخيرين ويجعلهم يشكون فى أهمية الأخلاقيات والخير» (٤١)

فالجمال يمثل بالنسبة لجينيه حلماً ممتلئاً بالدمار، ومثل جينيه مثل «بودلير»، فهو يلفظ المجتمع الذى لفظه، ويستبطن الحكم الذى حكم به عليه

المجتمع حتى يكون نابعا من ذاته، وإن علاقة جينيه بالمجتمع الفرنسى صارت علاقة من نوع خاص «فقد أحب المجتمع الفرنسى كما يحب الزنوج أمريكا، الحب الذى يمتلىء بالكراهية، وهو فى نفس الوقت الحب اليائس» (٤٢) وقد تعاطف «سارتر» مع (خلاص جينيه)، وقد ارجع (كرانستون ذلك) إلى كون «سارتر» يتيما مما جعله «يشعر بالتعاطف مع أولاد الزنا، وهو يعرف اليتيم بأنه ابن (زنا زائف)»، (٤٣) فلقد كان (كين)، (جوتز) بالاضافة إلى (جينيه) أبطالا، لأنهم أولاد زنا.

لقد وقع «فلوبير» فى أسر عالمه الخيالى - الذى ينسجه تصوّره للجمال الثابت الأبدى، مما صرفه بعيدا عن الواقع، ولم يشارك فى أحداث عصره، وكان «يحلم بتحطيم الفكرة على صخرة الكلمات.. ويستسلم للاستعارات، ولما سيطلق عليه فيما بعد عبارة (سحر الكلمة) أى يستسلم للكلمات. والكلام يطفو على فكره ويجرفه ويشعر «فلوبير» مرتاح البال بفكره يسرق إلا أنه يثق فى ذات الوقت فى تلك الكلمة الساحرة التى تتحدث عن نفسها بغير أن تنطق، وينبئ هذا المجتمع غير الإرادى للكلمات بالكتابة الأتوماتيكية، وأن يعبر هذا الكلام عند السرياليين عن اللاشعور فليس لتناجه عند «فلوبير» سوى عمقا وبعدا لفظيا. مع ذلك فلا تتزعزع ثقته فيه على الإطلاق وإذا ما ألقى على الورق بالجمال التى تحضر فى ذهنه فالفكرة سوف تأتى وينتظرها «كانت الأفكار ستحضرنى»، غير أن تلك الأفكار فى الواقع قد تأتى وقد لا تأتى وتراه يعترف بذلك» (٤٤). ويفصح «فلوبير» فى ذكرياته، بأنه لا يتوقع خيرا من جانب الناس فلن تدهشه أية خيانة أو فعل دنىء.

وإذا كان «فلوبير» قد أمعن فى استخدام الأسلوب، وانساق وراء الكلمات وسحرها، وراء الانفصال والعزلة، فانه استحق بحله (الجمالى) لعنة

«سارتر» والذي قال : «وقد لا يكون فلوبيير سوى خنزير غير راض». (٤٥)

وكان هذا هو مصير «بودلير»، عكس ما كان بالنسبة «لجينييه» الذي خصه بالمدح دون سواه، «فقد كان «سارتر» واحدا من هؤلاء الذين اعتبروا جينييه الشخص مثلا بحياته النموذجية. كشيء يعلو على كل أعماله المعروفة. وقد يكون وقوفنا عند كتاباته نفسها يجعلنا نتوقع هذا النمط من الحياة، ولكن سوف يكون البرهان السريع الواضح أن هذه الدراسة الضخمة ليست عن «جان جينييه»، بل بالأحرى عن بناء فلسفى متقن أقامه «سارتر» الذى عبر باسمه واستعار كلماته وشاركه فى أحداث حياته» (٤٦) وإن كان هذا لا يبرر موقف «سارتر» من جينييه الذى سوف نعود إليه مرة أخرى فى هذا الفصل.

لقد كانت العزلة والخلاص بالفن من أهم انشغالات «سارتر» فى الفترة الأولى من حياته الأدبية والفكرية، وقد ظهرت أحيانا فى الفترة المتقدمة، سواء فى صورة دراسات : (جان جينييه) أو مسرحية : (الأبواب الموصدة). وكان «سارتر» فى تلك الفترة لم يخط خطواته تجاه الالتزام، والحرية المسئولة، فقد كانت قصصه القصيرة، «والغثيان»، وغيرها (مما أشرنا إليه) ليست إلا تحريا واكتشافا لهذه الحرية فى ثوبها المجانى.

ولذا فإننا نجد استقامة فى تعامل «سارتر» مع الحل الجمالى، (أو الحرية المجانية)، فى قصصه القصيرة وفى الغثيان، ودراساته التى جاءت قبل الحرب (عن موريالك، باسوس، وفوكنر، كامو...). أما فى «بودلير» و«فلوبيير» نجده يدين الحل الجمالى، فالكتاب الأول «بودلير» جاء فى العام الذى أصدر فيه «منا الأدب»، والثانى (فلوبيير) كان من كتاباته المتأخرة، ولذا كان «سارتر» قد تحول عن الخلاص بالفن، إلى الحرية المسئولة، واتجه إلى الاقتراب، ثم الالتصاق بالماركسية. أما فى (الأبواب الموصدة) فإن «سارتر» نجده لم يتخلص



بعد من (الحل الجمالى) ومن تكريس العزلة، رغم أن المسرحية تأتي بعد (الذباب) التي كانت بداية المسؤولية (الذباب ١٩٤٣، الأبواب الموصدة ١٩٤٤) ولكن جان جينيه كوميدياً وشهيداً (١٩٥٢) يأتي وسط دعوة «سارتر» إلى الالتزام والحرية المسؤولة، كنشاز (وينبئ عن هوس «سارتر» الخاص) - وسوف نعود إلى مناقشة هذه النقاط مرة أخرى .

## (٢) الحرية وأدب المواقف

### (أ) الحرية بين السلب والإيجاب

ظهرت أفكار «سارتر» عن الحرية، كعنصر حيوى فى الأدب، بداية، فى التحديد السالب للحرية والأخلاق الوجودية. ف (هيلبر)، (ماثيو دولار) بطلان يملكان نوعا من الثورة السالبة، فقد فعلا كما فعل (بودلير) فى ثورة على المجتمع البورجوازي، «لكنهما أخفقا كما أخفق بودلير فى مواصلة الثورة حتى النهاية»<sup>(٤٧)</sup> فقد أراد «هيلبر» أن يطلق النار كيفما اتفق على كل من يقابله. ووقف «بودلير» فى مواجهة شريعة السوق فى المجتمع البورجوازي، ولكن كلا منهما لم يكن يعرف - بحق - أن عمله هذا عملا مجانيا أو (بالأحرى) عملا زائفا، ولذا أخفقا ولم يسعهما الاستمرار.

وتجسد المفهوم السلبي فى موقف (فلوبير) «الذى يندمج فى طبقته بنفس الطريقة التى يفضح بها عيوبها»<sup>(٤٨)</sup> والذى إنتقده «سارتر» بعنف، وفى طفولة زعيم، ذلك أن (جوستاف فلوبير)، «ك ليوسين Lucien فى طفولة زعيم Childhood Of Leader وجد أنه كما لو كان مترقبا من الآخرين، والفرق هو أنه لم يكن فى مستوى هذا الترقب ولذا فهو اختار السلب بحمق واضح، إختار الغياب لكى ينهمك فى حلمه أفضل من الالتزام بالفعل المعقول، لكى يصير لا واقعا»<sup>(٤٩)</sup>

فالحرية تتجلى «لسارتر» فى صورتين، صورة سالبة، كما هى عند «بودلير» و«جينييه»، و«فلوبير»، وصورة ايجابية يمثلها «سارتر» بعد أن انخرط فى المقاومة.

ويبدو الجانب السالب من الحرية والاختيار طريقا للانسان الذى يفر من

قدره مستجدا بـ (نظر الآخرين) «بأن يطلب اليهم أن يحلوا محل تبرير داخلي» (٥٠) وذلك يتضح فى أبطاله الماسوشيين فى قصصه القصيرة. وفى مسرحية (الأبواب الموصدة) إذ تصرح «ايناس» بأنها خبيثة، وأن هذا يعنى أنها بحاجة إلى عذاب الآخرين، وفى قصة (صميمية) تترك «لولو» مصيرها يقرر بواسطة الآخرين، فمثلا فى ريريت Rirette التى تنصحها بالفرار مع عشيقها «بيير Pierre» فقضت معظم الوقت الذى تستغرقه القصة فى محاولة تجنب اللحظة التى عليها أن تتخذ فيها القرار» (٥١)

أما الفهم الايجابى للحرية فهو يتمثل فى شخصيات المواقف عند «سارتر» وإن كان فهمه للحرية فى هذا المجال يحمل تناقضا حاداً فى داخله.

فقد صور سارتر اعتناق ليوسين فلورييه Lucien Fleurier فى (طفولة زعيم Chidood of Leader L, Enfance d'un chef لأيدولوجيا الفاشية Fas-cist Ideology بأنه فعل حر Free Action رغم أن هذا الاختيار قد هيأته واعدته للقيام به الطبقة الإجتماعية التى ينتمى إليها» (٥١)

وإذا كان فعل الحرية يجب ألا يكون فى مواجهة البشرية، فإن وصف اختيار جانب الفاشية بأنه فعل حر من الأمور المتناقضة، كما أن اعداد الطبقة التى ينتمى إليها (ليوسين فلورييه) له مما يجعل الحرية تنتفى عن هذا الفعل. ولكن هذا الفهم الخاص للحرية يتكرر لدى «سارتر»، فيكتب عن «جينيه»

«واختيار «جينيه» بأن يكون شاعرا، الأمر الذى جعل حياته تتغير لم يأت بشئ جديد، فانه يؤكد مرة أخرى إختياره الأصيل Original choice، فقد قرر أن يكون ما قد أرادوه له He had decided to be what they had made of him ففى كده من أجل أن يكون لصا أدرك أنه أصبح حالما، ولكن إرادته

الأصيلة فى تقليد نفسه كلية لم تتغير، فمنذ وجد الحالم، وهو يؤكد على وجوده، وسوف يكون اللص الذى أصبح شاعرا، (٥٣) فجينيه يريد ما أراده له غيره و يقبل فى غبطة المصير الذى حدده له، وحاول أن يتطابق مع الفكرة التى أرادها الناس له (٥٤)

لقد أراد (جينيه) أن يكون لصا فى كل وقت، وشريرا أيضا، وعندما اختار الشعر كان يرى أنه «هذا الفعل المفاجئ الذى يشبه بالنسبة له الطريق الأمثل لفعل الشر، وتدمير الوجود destroying being. وسوف يصبح شاعرا لأنه شرير He will be a poet because he is Evil» (٥٥).

وهنا نجد أن (جينيه) يشبه (فلورييه)، فاختيار (جينيه) للشر يشبه اختيار الأخير (للفاشية) فكلاهما اختار ما أراده له الآخرون.

والجدير بالذكر، أيضا أن «بودلير» الذى نزع عنه مطلقه، وتغلغل فى أعماقه إحساس بالهجر والنبد والحرمان، أراد أن يستغرق فى العزلة بأسلوبه الخاص، «وقد شعر بأنه انسان آخر عن طريق الكشف المفاجئ عن وجوده الفردى الخاص»، (٥٦) فلجأ إلى المخيلة التى تفكك وتحطم العالم كله لتخلق منه عالما جديداً بمقتضى قوانين تنبع من أعماق النفس، فقد كان (بودلير) يعتقد أنه ملعون، وموضوع على حدة، غير مفهوم، منفى فى كون يكتشف أنه فيه فريسة للبلاهة والخبث لدى الآخرين، مما جعله يلجأ إلى التميز والتفرد. ويبدو أنه من تناقضاته «ولد نموذج الانسان الذى أراد بودلير أن يكونه أو أن يظهره - قبل شئ فى الغندور أو الداندى Le dandy الذى يحقق فى نظره المساومة الوحيدة الممكنة فى الكرامة، بين الانسان وحده والمجتمع» (٥٧)



لقد أراد (بودلير) أيضا ما أراده له الآخرون، وعاش ما يمكن أن يسمى بحاله الانفصام Schizoid state، فقد كان يعيش حياة ممزقة بين رفضه للمجتمع البورجوازي، وقبوله لمواضعاته في نفس الوقت، إذ يقول : «أما أنا الذى أحس أحيانا سخرية النبی فإننى أدرك أنى لن أعرف أبداً محبة الطبيب، ضائع فى هذا العالم القبيح، غارق بين الجماهير» (٥٨) فقد كان يرفض الموقف الاشتراكي، لأنه يجد فيه فجاجة وتسطيحا للفن، والموقف البرجوازي المدعى أيضاً والخاضع لشرعية السوق (٥٩). ولكنه انغمس فى العزلة التى اختارها له المجتمع البورجوازي.

لقد تعاطف «سارتر» مع «جينيه» ورأى فى اختيار «فلورييه» للفاشية اختياراً حراً، فى نفس الوقت الذى وضع فيه دراسة عن المسألة اليهودية يدين فيها الفاشية، ويتعاطف مع بابلو إيبيتا Paplo Ibbita ورفاقه فى مواجهة الفاشيين (الكتائبين) فى فى قصة (الجدار Le mur - The Wall) ويرفض فى نفس الوقت موقف «بودلير» الجمالى، فى البحث عن الحرية، فى العزلة والتفرد، وهو سلوك يشبه - إلى حد قريب - سلوك جينيه، فلماذا كان هذا التباين الواضح؟

يكتب «موريس كرانستون» :

«الانسان مضطر أن يستنتج أن ما يعجب «سارتر» فى «جينيه» ليس هو شجاعته المحضة، أو ثقته الجنونية، أو قراره المحال من أن (أن يكون) إنه يعجب به لأنه ما أسماه (يوخارين البورجوازية)، الرجل الذى قوض المجمع الذى نبذه» (٦٠)

وإذا كان «سارتر» قد نسى فى دراسته عن «بودلير» أنه شاعر كبير، فانه

لم ينس ذلك بالنسبة لجينيه، وإن كان ما أثاره في «جينيه» أنه يكتب بصراحة كمجرم، وأنه كان بتأثيره المزعج على الجمهور البورجوازي اليميني التفكير، يشيد وجوده «فقد اضطهد البورجوازيون ابن الحرام الصغير، وجعلوه ضحيهم، ولكن الضحية تسدير لتعذيبهم أولاً كـلص، حيث أطلقوا عليه هذه التسمية، ثم بتأثير أشد كشاعر» (٦١) بينما بقي «بودلير» سلبياً، قد «قابل «سارتر» بين «بودلير» وبين نجاح «أندريه جيد» في إطلاقه ذاته من التعاليم المسيحية مع موافقة بودلير على القواعد الأخلاقية المعطاة من الآلهة Gods والرسل Prophits (٦٢) في الوقت الذي جعل من نفسه إلهه الخاص.

وقد عارض «سارتر» موقف بودلير أيضاً بموقف «جورج صاند»، و«هوجو» و«ماركس» و«برودون» و«ميشيليه»، وهم الكتاب التقدميون في القرن التاسع عشر الذين علموا الناس أن المستقبل يمكن التحكم فيه، وأن المجتمع يمكن تغييره للأحسن. لقد لعب «بودلير» بنرجسيته ومظهره، و«شيطانيته» الغبية لعبة المنتكسين الكاثوليكين» (٦٣)

لقد كان جينيه ملفوظاً ومطارداً من المجتمع، ولذا انقلب على هذا المجتمع، ورفض قيمه، وعاداته فمارس أخط العادات، وسخر من مقدساته وآلهته، ولذا فضله «سارتر» على «بودلير» الذي اقتنع بالقيم البورجوازية والسياسة الرجعية للامبراطورية الثانية، «وكان كل ما يهم «بودلير» هو أن يكون مختلفاً» (٦٤). وقد كان «سارتر» يفضل أن يكون «بودلير» كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة عن أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة الأولى - على حد تعبير «فيليب تودي» ... فقد كان أهم اعتراض وجهه «سارتر» إليه هو عدم الالتزام - وبالتحديد الالتزام الاشتراكي.

لقد رفض بودلير الانخراط فى عصره، فاستحق لعنة «سارتر» كما لعن فى عصره، ونفس اللعنة التى حلت على «فلوبير» من «سارتر» الذى حمّله «سارتر» مع الأخوين «جونكو» المسئولية عن «القمع الذى تلا حكومة الكومونة لأنهم لم يكتبوا حرفاً واحداً لمنعه» (٦٥)

إن النقد الذى وجهه «سارتر» إلى «بودلير» يمكن أن يوجه إلى «جينيه» رغم بعض الاختلافات بينهما، وهذا يوضح أن معيار «سارتر» لم يكن معياراً أدبياً، ذلك أن عدم اهتمامه بـ «بودلير» كشاعر أمر يجعل كتابه هذا لا يختلف كثيراً لو كان «بودلير» انساناً آخر غير - صاحب (أزهار الشر)، وفى نفس الوقت هو ليس معياراً سيكولوجياً ففكرة تعاطف «سارتر» مع الأيتام واللقطاء و(أولاد الزنا) - على حد ما يرى «كرانستون» - هى الأخرى تحتاج إلى كثير من الفحص والتدقيق فـ «بودلير» يتيم، و«جينيه» (ابن زنا)، والتشابه بين «سارتر» و«بودلير» أعمق منه بينه وبين «جينيه»، ولذا فإن المعيار يمكن أن يكون سياسياً، وإن كان لا يمكن الجزم بأنه اشتراكى، فـ «سارتر» يكفيه «أن يكون المرء ضد البورجوازية» (٦٦)

ولكن - حتى هذا المعيار - يجعل موقف «سارتر» يحوطه اللبس والغموض، فلا بد أن يكون هذا التضاد مع البورجوازية حائزاً على درجة من التفضيل، حتى يروق لدى «سارتر»، وإن كان لا يبدد دهشة نقاده، إذ آثارهم إعجاب صاحب (ما الأدب؟ والأدب الملتزم...) بـ «جينيه».

### (ب) الحرية والقدرية:

إذا كان «سارتر» قد وقع فى اللبس والتناقض فى تعامله مع «بودلير» و«جينيه» فإنه فى دراسته عن «فرانسوا مورياك» Francois Mauriac يبدو أكثر وضوحاً.

يكتب «سارتر» :

«... الرواية فعل، وليس من حق الروائي Novelist أن يتخلى عن ساحة الصراع، ويستقر على جبل آمن مطمئناً كمتفرج يتأمل مصائب الحرب Fur-tunes of war» (٦٧) ذلك أن الروائي يعيش عصره وينخرط في مجتمعه ويعمل على تغييره.

لكن المستر «موريالك» «يتبنيه منحى شبه إلهي نحو شخصياته ينقض القاعدة الأولى للكتابة الروائية. وهو بحرمانه «تريز» Thèrès من حريتها ومعاملتها كمثال للكيفية التي تحل فيها النعمة الإلهية في الأنفس التي تبدو أبعد ما يكون عن ذلك يقف حائلاً بينها وبين أن تكون حية، فالحرية التي تميز البشر في كل علاقاتهم يجب أن تحترم في الفن، وفي الحياة، والروائيون الجديرون بهذا الإسم هم الذين تعبر أعمالهم عن هذه الرؤية» (٦٨)

وينتقد «سارتر» «موريالك» من خلال تحليل دقيق لشخصية «تريز» متسائلاً: ترى هل تكون «تريز» حرة؟ ويجب بأنها ليست كذلك، قد تكون ساحرة وأخاذة، ولكنها تقع تحت سيطرة قدرية، فمفهوم «موريالك» عن القدر - في رأي «سارتر» - يتضمن أن كل ما يحدث إنما يقع تحت وطأة حتمية قدرية لا قبل لنا بها، وهذا ضد رأي «سارتر» في الرواية التي هي (فعل)، و(اكتشاف).

لقد جعل «موريالك» «تريز» حائرة حيرة مأساوية بين الباعث الذي يحرك فيها طبيعتها، وبين القدرية المتسلطة عليها، وتبدو المواجهة الحقيقية بين الحرية، ونفسها Freedom and Itself، ولذا فإن الحرية تسمم من منبعها الأصلي Is poisoned at its very source (٦٩).



فالحرية هنا تسلب قيمتها ومغزاها، فالناس - فى رأى «سارتر» أحرار بصورة كلية، أو ليسوا أحراراً بالمرّة. وتجربة الحرية من أعظم التجارب الانسانية، وهذا ما يجعل كتابة السيد «موريالك» التى تسلب الحرية كل شىء، كتابة مستحيلة، لأن فرضه القدرية، يلغى امكانية الكتابة - التى هى تعبير عن الحرية - فمن «المستحيل» كتابة رواية من وجهة نظر الله From the point of view of God لأن الله ميت Is deed، وبالتماسك الذى يأتى للأمور من وجهة نظره مستحيل الوصول إليه، وكل ما فى وسع الروائى أن يقوم به هو إظهار تصور العقول للحرب التى تعم وتتخلل كل شىء، وإظهار ضياع عالم مات فيه الله. وفى وصف ردود فعل هذه العقول يمكن إظهار أن الانسان تتسلط عليه ظروف حياته دائماً، ولكنه رغم ذلك حر فى أن يسلك اتجاهها أى موقف يريد» (٧٠)

ولذا فإن «موريالك» الذى اعتقد أنه يكتب رواية عن حرية شخص ما، يبدو للوهلة الأولى كاتباً لقصة عن العبودية Story of Salvemant. والمؤلف الذى أراد أن يقدم لنا مراحل الصعود الروحى Stages of a Spiritual Ascension أقر فى مقدمته بأن «تريز» قادتة إلى الجحيم» (٧١)

ويبدو اعتراض «سارتر» على موريالك أولاً : فى سيادة هذا الجو من الحتمية القدرية الذى تتحرك فيه الشخصيات، مما يجعل الحرية مستحيلة، بل والكتابة الروائية أيضاً.

ثانياً : أن موريالك يفرض وجهة نظر الله على شخصياته، ولما كان «سارتر» يرى أن «الله ليس فناناً، ولا السيد موريالك God is not an artist, neither is monsieur Mauriac» (٧٢) فإن هذا ضد كتابة الرواية. وهو يتسق مع كتابات «سارتر» اللاحقة التى تنتقد الذين استعبدوا لأى نوع من الجبرية أو

لقد أكد «سارتر» على أن «الإنسان لن يكون حقاً إنساناً إلا إذا أدرك  
جدة قدره الشخصى، من غير لجوء إلى مهزلة الأوضاع والمسالك» (٧٤)

وأكد أيضاً على أنه يقيم فلسفة وجودية إلهادية (وذلك فى الوجودية  
مذهب إنسانى) ولذا فإن نقده لـ «موريالك» الروائى الكاثوليكي ذا مغزى، لأنه  
كان يؤكد انفصال «سارتر» عن المنابع المسيحية للوجودية، فى حياته الأدبية  
المبكرة - ويؤكد على أن الحرية - إنما تقوم على أساس الانفصال عن كل  
القوى الخارجة على النطاق الإنسانى، والمتسلطة عليه.

والجدير بالذكر أن «سارتر» الذى شن هجوماً عميقاً على القدرية - ضد  
«موريالك» يسقط فى حبالها، فى قصة (الجدار) التى تتناول مصير ثلاثة من  
الجمهوريين الأسبان والذين حكم عليهم (الكثائيون) بالاعدام نجد أنه بعد  
اعدام شخصين يعرض الكثائيون على الثالث (إييتا) الإبقاء على حياته لو  
كشف لهم عن المكان الذى يختبئ فيه «غرى». و«إييتا» هو أكثر الثلاثة  
رباطة جأش، فقد كان مستعداً للموت، وتولته روح الفكاهة عندما طلبوا إليه  
ذلك الطلب، فأخبرهم - على سبيل السخرية - بأن زعيمه يختبئ فى  
المقابر، وهو يعتقد تمام الاعتقاد بأن (غرى) ليس هناك، ولكن يأتى إليه  
الكثائيون ويطلقون سراحه، فقد مروا بالمقابر، ووجدوا زعيمه فى المقبرة فعلا  
وبعد أن بادلهم الرصاص أردوه قتيلاً، وعندما يعلم «إييتا» بهذا يقول: «وأخذ  
كل شئ يدور، ووجدتني جالساً على الأرض: كنت أضحك بشدة حتى أن  
الدموع طفرت إلى عيني» (٧٥)

ومن هذا تتضح القدرية فى أمرين، مصرع (غرى) الزعيم فى المقابر،

رغم أن هذا لم يكن ممكن الحدوث، ولم يكن ممكناً وجوده في ذلك المكان بالمرّة - هذا أولاً - ، وثانياً : في إفلات «إيسيتا» من الاعداد رغم أن هذا لم يكن من الأمور الممكنة الحدوث.

ولعل هذا يوضح تناقضاً لدى «سارتر»، حيث يصب جام نقده على «موريالك» لنفس السبب الذي قادت إليه قصة (الجدار).

جـ) الأدب، والمواقف :

يكتب (فيليب تودى) : «من الحتمى والضرورى أن نبحث في مؤلفات «سارتر» عن نجاح الأدب الملتزم، ومن الممكن أن تقدم مسرحياته، خاصة «سجناء الطونا Les Sèquestrès d' Altona»، النماذج المثلى لكيفية وضع نظرياته موضع التطبيق» (٧٦)

فإذا كان «سارتر» قدر أى أن الأدب أداة لتغيير العالم والأوضاع الاجتماعية، فإنه مما يجدر ذكره، أن «الدrama» هي الوسيلة المفضة لدى «سارتر» للتعبير عن الالتزام فى الأدب، من أجل تغيير وضع الانسان الاجتماعى، ومفهومه عن الحياة.

فالرواية تصل إلى القارئ منفرداً، ومعزولاً «وذلك عبر قراءته لها» ولكن بالنسبة للمسرحية فإنها تجعل الاتصال مباشراً مشخفاً مع المجموعات. وخلال سنوات الحرب، وجد «سارتر» فى المسرح طريقة الحديث المباشر مع هؤلاء الذين عاشوا معه نفس الموقف ونفس الكرب، ونفس الأمل The same hope وسبب آخر يجذب «سارتر» للمسرح، هو حاجة «سارتر» إلى الفعل المؤثر السريع الذى يفوق نظيره فى الرواية، وذلك بالرجوع إلى مشاهد محدودة تساعد على الفهم بشكل أفضل» (٧٧)

فالإنسان الحر لدى «سارتر» يوجد فى موقف، ويعتبر المسرح أفضل الأدوات التى استعملها «سارتر» لتصوير الموقف، وشخصيات «سارتر» تعبر عن الاختيار الحر الأصيل، لأنه يرى من واجب الكاتب المسرح اختيار الموقف الذى يعبر أكثر عن سواء عما يشغله من مسائل، ويقدمه للجمهور بوصفه مسألة معروضة على بعض الحريات» (٧٨)

ويتضح هذا الاختيار عندما يصوغ «سارتر» شخصية «أورست Orstes» متكئاً على الأسطورة الإغريقية فى بنائه موقف مسرحى معاصر، ومدخلات تعديلات دقيقة على الأسطورة التى تختلف عن كل من تناولوا الأسطورة، سواء من اليونانيين أو المعاصرين والمحدثين، مؤكداً على الموقف الوجودى، والمعبر عن الحرية.

وتبدو مسرحية (الذباب Les Mouches) تأكيداً لمفهوم «سارتر» عن الحرية الذى صاغه فى دراسته عن (فرانسوا موريالك) فى مواجهة القدرة، فأورست يخلص المدينة من العذاب الذى ترسف فيه معلناً أن هذه هى مشيئة الحياة، أن يعيش الناس فى حرية. ويخلصها أيضاً من القدرة.

«يقول «جويتر» : الحق إن هذا كان متوقفاً يا أورست، كان لابد لرجل من أن يأتى ليعلن غروبى، أفهذا أنت ؟ من الذى يمكن أن يصدق هذا، أمس لدى رؤية وجهك الأثوى» (٧٩)

واختيار «سارتر» للموقف هنا : اختيار متعمد، أراد به أن ينقسم البشرية إلى أبطال، وبقية الجنس البشرى، كما أن الكرب الذى يحيط بأورست، كرب «ميتافيزيقى».

والجدير بالذكر أن (الذباب) تصدر من نفس المصدر الذى صدرت عنه



مسرحية «شكسبير» هاملت Hamlet ولذا نجد تشابهاً بين كل من «هاملت» و«أورست»، في التردد في اتخاذ القرار، ولكن «أورست» يحسم الأمر، فلا يطول تردده ويتخذ القرار متحملاً مسئوليته، ولا يتطرق إليه الندم، لأن الذى يندم هو الذى يرتكب إثماً، بينما «أورست» يعتبر مخلصاً، ومحرراً، بينما فى «هاملت» - نجد أن تردده، يؤدى به إلى الموت غيلة» (٨٠)

وإذا كانت مسرحية «الذباب» التى كتبت ومثلت أثناء الحرب أول عمل مسرحى لسارتر يشهد تحوله الجينى من الحرية الفارغة والمجانية التى ترى الخلاص فى الفن، إلى المسئولية، فإن مسرحية «الموس الفاضلة The Re-spectful prostitute» تصور لنا «ليزى» العاهرة الفاضلة التى ترى أثناء ركوبها القطار رجلاً أبيض يقتل زنجياً. ولكن ابن الرجل الأبيض «فريد Fred» يقضى الليل معها لكن يدفعها إلى أن تقول فى شهادتها أن الزنجى Negro حاول أن يغتصبها Rape her وأن الرجل الأبيض «توماس كلارك Thomas Clarke» رماه بالرصاص أثناء دفاعه عنها. ولكن «ليزى Lizzie» ترفض، لكن البوليس يهددها بالقبض عليها بتهمة البغاء إذا لم تنفذ رغبة (ابن العم الأبيض). ويأتى السناتور كلارك Senator Clark والد الرجل الأبيض (توماس كلارك) ويقنعها بأن الأمة الأمريكية فى حاجة إليه. وأن الحقيقة والعدل فى جانب الناس المحترمين ويقول لها: أظن أن مدينة بكاملها تخطئ بمن فيها من رهبان وخوارة وأطباء ومحامين وفنانين ورئيس بلديتها ومساعديه وجمعياتها الخيرية، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يعترف بالوقائع ولكنه يتذرع لكى يخطئها بالفائدة الاجتماعية التى تصبح عنده الوازع الأساسى لهذه الأخلاقية المناقفة، وتقع ليزى، مخدوعة بالأساطير الأمريكية، ومرة أخرى عندما يقتل «فريد» زنجياً لاذ بحمامها فإنها لا تستطيع أن تفقد ثقتها بالأساطير الأمريكية

American Myths وتنتهى المسرحية، و«فريد» يعدها بأن يكون أحد روادها الدائمين» (٨١)

لقد أقامت البورجوازية القوانين، ولكن لا لتطبق عليها، بل لتطبق على الضعفاء، ففي المجتمع الطبقي تسود شريعة الغاب أيضاً، ويصبح موت زنجيين لا يساوى توجيه اتهام إلى رجل أبيض، لأن الجميع سوف يقفون معه، ولا جدوى من شهادة «ليزى» لأنها سوف تجنى من ورائها اتهامها هي والقبض عليها بتهمة (البغاء)، وجميع الطوائف والأفراد المحترمين سوف يقفون مع (توماس كلارك).

ولذا ترضخ «ليزى»، ويصير الزنحى القتل - مجرمًا وقتيلاً، أما الأبيض، الذى يعد «ليزى» لقاء تزييف الحقيقة بأن يكون زبونا دائماً لها، فهو الذى زاد عن شرفها. فى هذا المجتمع ينقلب الوضع، المجرم يتحول إلى شريف، والبريء إلى مجرم.

ويبلغ هجوم «سارتر» على القيم الغربية مداه فى (سجناء الطونا)، وهى مسرحية تعكس موضوع التعذيب فى المعسكرات النازية، والتعذيب الذى كان يقوم به الاستعماريون الفرنسيون فى الجزائر. ف «فرانز»، الضابط فى جيش النازى متجه إلى الجنون، ووالده يخفى حقيقة أنه مازال حياً، وهو - أى الأب - فى تعامله التجارى يلعب اللعبة الرابعة وحسب. ويريد استعباد كافة أبنائه.

والمسرحية شديدة التعقيد، إذ نواجه فيها بعلاقة جنسية بين «فرانز» وأخته التى تستطيع التفاهم معه، وهو - أى «فرانز» - يرفض لقاء والده الذى يلهث وراء اللقاء، ويكرر رجاءه، ثم افتتان زوجة أخيه به. وأخيراً عزلته التى تجعله يعيش فى عالم أبعد ما يكون عن الواقع.

لقد علم الأب أنه محكوم عليه بالموت بعد ستة أشهر لمرضه بالسرطان، وحتى لا يكون «فرانز Franz» وحيداً فإنه يحاول فرض بقاء ابنه «فرنر Werner» وزوجته «جوهانا» في المنزل، الذى يبلغ عدد حجراته «اثنان وثلاثون حجرة»، وتنفجر جوهانا لأنها تحس أن البيت يفرض نفسه عليهم ويؤكد ذلك الأب.

وتتعدد المسرحية حتى تصل فى النهاية إلى انتحار الأب، و«فرانز» معاً. وتصعد «لبنى» أخت «فرانز» لتحل محله فى غرفته، وتنطلق «جوهانا» مع فرنر.

وفى هذه المسرحية تواجه بأنواع من القسوة، والشر وسوء الطوية، والتعذيب، والرغبة فى التملك، والمكسب الذى يساوى خسارة كل شىء. والتعقيد الموجود فى هذه المسرحية يوحى بأن الحرية - كما يرى «سارتر» - لا يمكن تناولها فى خفة، وأن العمل الفنى يعبر عن تعقد وغنى الحياة كما أنه يوصل الأفكار اليسارية (٨٢).

إن السجين لا يمكن أن يشارك فى علاقة انسانية. فالأب، أعظم المسجونين قانونه الأخلاقى يتسم بميكافيلية تبرر الوسيلة بالغاية. والعالم الانسانى يسيطر فيه القوى، ويرضح الضعيف، وفرانز أيضاً لا يستطيع - بوصفه سجيناً - إقامة علاقة انسانية، والعلاقة التى أقامها مع «لبنى» علاقة آثمة، وكل ما يمكن أن يفعله هو أو أبوه، هو التحرر من عبء الوجود الثقيل الذى ينوء بكلبكه عليهما من جراء جرائمهما هو التحرر من الوجود - (الانتحار).

لقد كانت هذه المسرحية تتوجياً للالتزام «سارتر» السياسى، بتحليله الدقيق

لشخصية «الأب» - الرأسمالي الجشع، و«فرانز» الضابط بجيش النازى وكانت حسماً لموقف «سارتر» الذى كان قبل «سجناء الطونا» يبضع سنوات - وموقف الشيوعيين منه إثر عرض مسرحيته (الأيدى القذرة Les mains sales).

لقد كتبت جريدة «لومانتية» L' Humanité فى ١٩٤٨/٧/٤ - بعد هذه المسرحية (٨٢) عن «سارتر» - بأنه «يكتب كمأجور من فئة قرش لكل سطر، وبأنه يعمل قواداً لشعور العداء للشيوعية لدى البورجوازية» (٨٤)

وقد نفى «سارتر» أن القصد من «الأيدى القذرة» هو نقد الحزب الشيوعى، كما رفض إعادة عرضها مرات بحجة أن ذلك لن يؤدى إلا إلى زيادة حدة الحرب الباردة، وقد كان هذا إحساساً منه بالذنب تجاه قيامه بتأليف هذه المسرحية. وإن قراءة المسرحية توحى، خاصة بالنظر إلى ما حدث لـ (هودرر Hoederer) بأنها تنطوى على إدانة للحزب الشيوعى فى سلوكه للتملص من الأشخاص الذين يذلون الجهد فى خدمة الحزب.

وتنهض المسرحية على «أن إيمان «لويس» Louis سنة ١٩٤٣ بخطأ اللجوء إلى التحالف مع البنتاجون Pentagone كان عميقاً إلى حد جعله ينظم أمر قتل «هودرر» لأنه تجرأ على اقتراح ذلك. ولكن اعتقاده هذا يزول فى غمضة عين عندما تصل الأوامر من (موسكو) فتحول نقمة «لويس الخلقية»، فجأة إلى «هوجو Hugo» حليفه السابق ومخلب القط Cat's paw فى العملية. لكن الأذى كان قد وقع، وأصبح «هودرر ميتاً» (٨٥)

وفى هذا الموقف يدين «سارتر» أولاً : التصفية الجسدية للمعارضين فى الحزب لأنه من المفروض أن يتم إقناعهم بالحوار، لا بالاغتيال.



ثانياً : تبعية الحزب لموسكو، وتصرف أعضائه كما لو كانوا تروساً فى  
أيدى قادة الكرملين وذلك فى فترة سيادة «الستالينية» .

ورغم أن «سارتر» حاول أن يخفف من أثر المسرحية بمنع عرضها أو  
اعتراضه على التصرف فى النص الذى تم عند عرضها فى (نيويورك) تحت  
عنوان (القفازات الحمراء Red Gloves) فإن مغزاها لا يزال فى مواجهة  
الشيوعية. وقد اضطر «سارتر» إلى تأليف مسرحية جديدة هى «نيكراسوف  
Nekrassov» وهى ملهاة ساخرة من الغربيين المتعصبين للحرب الباردة ممن  
يستغلون المهاجرين الروس لإثارة الجماهير ضد الشيوعية، وقد كانت المسرحية  
محاولة لإعادة الجسور مع الماركسية والحزب الشيوعى، وإن كانت من الناحية  
الفنية أدنى مستوى من «الأيدى القذرة» .

وإذا كانت «الأيدى القذرة» قد أثارت ضجة اضطرت به إلى تأليف  
(نيكراسوف) لتلاشى الأثر الضار لها، فإن (الدوامة) وهى سيناريو فيلم لم ينتج  
رغم نشره بالفرنسية والانجليزية، فقد كانت (أى الدوامة) بمثابة المقدمة  
(للأيدى القذرة)، فقد كان الصراع بين «جان Jean» الاشتراكى، وبين  
«لوسين» البورجوازي المسالم يشبه الاختلاف بين «هودرر» و«هوجو» وإن كان  
الموقف فى الدوامة أقل حدة. «وهناك فقرة فى السيناريو تصور مسبقاً عقدة  
«الأيدى القذرة». إن «جان» يقرر أن الضرورة السياسية تقتضيه أن يعدم  
«بنجا» الذى يتهم بالخيانة وإن كان ليس هناك أى دليل، فتقرر اللجنة اعدام  
«بنجا» ويجرى اقتراح فيقع عبء تنفيذ الاعدام على «لوسين». وعلى أية  
حال يعفيه «جان» من هذا الواجب ويطلق النار بنفسه على «بنجا» وعندما  
كان «بنجا» يجود بأنفاسه يعلن أنه برىء، وسرعان ما ينكشف بعد ها أنه  
برىء» (٨٦)

ورغم التشابه بين السيناريو وبين مسرحية (الأيدى القذرة) إلا أنه لم يثر أية ضجة، ربما لأن العرض المسرحي، أو السينمائي يجتذب الجمهور بقدر أكبر، ويكون أكثر حياة وإثارة.

ولعله يكون من المهم في هذا المجال أن نتذكر، ما رآه «سارتر» عند نقد المسرح البورجوازي في محاضرة ألقاها في السربون عام ١٩٦٠، إذ قال :

«الوجود المسرحي، صورة حركات، وصورة فعل، والفعل الدرامي Dra-matic action هو فعل الشخصيات The action of characters . والفعل في الشعور الحقيقي بالعالم، وذلك بالشخصيات وليس بصور الشخصيات على المسرح، بل بصورة الفعل، وإذا نشد انسان ما تعريفاً للمسرح، إننا نسأله ما هو الفعل ؟ لأن المسرح لا يمثل شيئاً سوى الفعل Because the theatre can represent nothing , but the act (٨٧)

إن المسرح فعل، والكاتب لابد أن يكون معبراً عن موقف

وفي مسرحية «الشیطان والرحمن Le Diable et la Bon Dieu» عبر «سارتر» عن موقفه من الثورة، فقد اكتشف «جوتز Goetz» أن (الخير) في جو الصراع الذي يعم ألمانيا في القرن السادس عشر ذو نتائج لا تقل عن (الشر) وهو إذ يقدم متبعاً للاحسان المسيحي أراضيه للفقراء، فإن النتيجة تكون اشعال ثورة سابقة لأوانها في ألمانيا. وعندما أخفقت تلك الثورة، وبدا أن جيش الفلاحين يكاد يباد عن بكرة أبيه، فإن «جوتز» يدرك أن المحاولات الفردية المنعزلة من أجل تحسين وضع الانسان مخكوم عليها بالاخفاق وأن الحل في عمل جماعي يشترك فيه الجميع» (٨٨).

وهنا يتطور موقف «سارتر» في اتجاه الـ (نحن) بعمق، ويقدم القيم

## الجماعية فى صورة جذابة.

هذا، ولكن المسرحية تحتل أكثر من ذلك بكثير، فهناك التشابه بين «جوتز» وبين «جان جينيه»، فكلاهما أراد أن يدرك الحرية عن طريق الشر المطلق، وإن كان «جوتز» أراد عندما فشل فى ادراك ذلك، أن يقلب قطعة النقطة على الوجه الآخر مكرساً نفسه لتحقيق الخير المطلق، ولكن هذا أيضاً لم يكن ممكناً. فيضع «جوتز» نفسه فى خدمة «ناستى Nasty» الذى ييغضه ويزدرجه، فعندما يرفض أحد الضباط إطاعة الأوامر فإن «جوتز» يقتله بطعنة، ويكون موقفه أكثر واقعية، إذ يتخلى عن الشر المطلق، والخير المطلق، ويطأطأىء للواقع - عكس موقف «جينيه» الذى كرس نفسه لادراك الحرية عن طريق الشر المطلق، ويتضح ذلك من الحوار الآتى بين (جوتز) وضابط من ضباطه:

جوتز : اقترب لقد عيّننى ناستى زعيماً وقائداً، هل تطيعوننى ؟

ضابط : بل أفضل الموت

جوتز : مت إذن يا أخى (يطعنه). أما أنتم فانصتوا، إننى أتولى قيادتكم ضد

رغبتي ولكنتى لن أتركها. صدقونى، لو سححت الفرصة لكسب

هذه الحرية فسوف اكسبها. أعلنوا الآن أننى سأشقى كل جندى

يحاول الهرب من الجيش. أريد ضبطاً كاملاً لكل القوات

والأسلحة والمؤمن. رؤوسكم رهن مسئولياتكم عن كل شىء.

سنكون واثقين من النصر عندما يخافنى رجالكم أكثر مما يخافون

العدو - (يريدون أن يتكلموا).. كلا، ولا كلمة اذهبوا. غداً

تعرفون ما أنتوى، (يخرجون). (يدفع جوتز الجثة بقدمه). بدأ حكم

الانسان بداية طيبة. هيا سأكون يا ناستى جلاداً أو جزاراً. (٨٩)

عند المقارنة بين (الشیطان والرحمن)، و(الأیدی القذرة) یرى فیلب  
تودی : أن «جوتز» هنا مثل «هودر» یرى أن كل الوسائل صالحة طالما أنها  
تخدم قضية الثورة، وتتخلى عن محاولته الشبيهة بمحاولة «هوجو» فی تغییر  
العالم مع الإبقاء على یدیه نظیفین» (٩٠) فقد فشل فی فرض الخیر عن  
طریق السلام.

ولكننا نرى أن «جوتز» أقرب إلى «لويس» فی (الأیدی القذرة) الذى  
یرى التخلص من كل معارض بالتصفية الجسدية، ويمنع الرأى الآخر... (ولا  
كلمة). سأكون یا ناستى جلادا وجزارا. وإنه (أى جوتز) يأنمر بأمر «ناستى».

والجدير بالملاحظة هنا، هو التناقض الذى يقع فيه «سارتر»، فما أدان به  
(لويس) والحزب فی (الأیدی القذرة) یرره ويحاول أن يجعله مقنعا نتيجة  
لتعاطفه مع (جوتز) فی نهاية المسرحية، وأساساً مع (ناستى).

بل وما كان رآه ميزة خاصة بـ «جينيه» بادراك الحرية عن طريق الشر  
المطلق يجعل «جوتز» يفشل فی الوصول إليه، ويحاول أن يجرب عكس ذلك  
تماماً، بأن يقلب وجه العملة، أى الوصول إلى الحرية بالخیر المطلق، فيقتل  
أيضاً، ويعمل من أجل المجموع ولكن فی عزلة وحيداً مع السماء الفارغة،  
ويقتل لأن فی القتل يكمن الصالح العام.

ويخيف الجنود لأنه لا توجد وسيلة أخرى لكسب محبتهم، تلك  
كلمات «جوتز» الأخيرة والتي ترى أنه لكى يكون واقعياً، فإنه يجب أن يتحول  
إلى جزار وجلاد، ولكى يحقق صالح الناس، يجب أن يخيفهم، ويرعبهم،  
بمعنى أنه لا لقاء بين الخیر المطلق والخیر فی الواقع.

لقد صارت الحرية إذن شيئاً آخر غير ما كانت عليه فی (الغثيان) فقد



صارت واقعية ومخضبة بالدماء، ولم تعد مجرد تمرد، أو ثورة فى مواجهة القدرية، بل صارت لصيقة بالحياة اليومية. فمسرح «سارتر» (يقدم صورة عن الانسان كموجود فى عملية صيرورة مستمرة، لأنه هو ما يفعله Because he is what he does (٩١) وهو ملتصق بالعصر، فبدلاً من أن يسمو على الأحداث، كما فعل «مارسيل»، كان «سارتر» «أشد التصاقاً بالبيئة» (٩٢) وهو لم يصور نماذج كلاسيكية أو تاريخية، بل هو يصور مواقف، والأزمة فى هذه المواقف ليست أزمة أحداث بل أزمة أفكار، (أى أن المسرحية لا تحتوى على عدد من الأحداث الدرامية المتيسرة التى تهز وجدان المخرج، بل تصور موقفاً تجمعت خيوطه على نحو يجعل منه أزمة من أزمت السلوك البشرى... قل أزمة ضمير، أو أزمة مصير، أو أزمة قضية» (٩٣)

ورغم أن «سارتر» قد شيد فى مسرحياته المواقف التى تركز على حيوية الفعل الانسانى، فإنه فى عالمه الروائى، لم يكن على نفس المستوى الذى وصل فيه فى مسرحياته، ولعل اهتمام «سارتر» بالمسرح هو الذى جعله يتطور من خلاله، كما أنه كان الوسيلة المحببة لديه، كما ذكرنا ذلك من قبل.

ولذا فقد كان عالمه الروائى محل انتقادات عديدة، رغم كونه - لا يخرج فى التحليل الأخير - عن كونه جزءاً من عالم «سارتر» العريض. وأولى هذه الانتقادات (٩٤) : أن «سارتر» يراقب الانسان ويحلله، يعرض كل الحقيقة الانسانية، حتى التى تغضى عنها الحشمة. فنحن نجد أن (دانيال) - فى «دروب الحرية Ways of Freedom» لوطيا، كما نجد أن (بول هيلبر) فى «إيسترات» يتسلى بمشاهدة امرأة ساقطة (ثقيلة بما فيه الكفاية) - هى «رينيه» وهى تمشى عارية أمامه ممارساً نوعاً من السادية، فقد كان «سارتر» يرى أن من واجبه «كطبيب للنفوس» ألا يهمل شيئاً بالمرّة - على حد قول (البيريس).

وثانى هذه الانتقادات : أنه لم يكن يريد أن يخفى شيئاً من مصائب الانسان بحجة الدقة والصراحة، وثالثها : هى أن «سارتر» لا يقتصر على الوصف، بل

يحكم ويهدف إلى الإيحاء بطرق للسلوك وقواعد، وهو بذلك يفضى إلى إقامة مقاييس أخلاقية ليست هي مقاييس المجتمع الذى يحيط به، مما جعل الكنيسة الكاثوليكية تضع أعماله على لائحة (المحرّم).

لقد جعل «سارتر» من أدبه وعاءً يصب فيه فلسفته، فأدار حواراً الفلسفى على خشبة المسرح من خلال الشخصيات المسرحية. وجعل شخصيات رواياته فى مواقفها تدير حواراً من أجل الإيحاء بما ينبغى أن يكون، ولذا كان يختارها شخصيات متنوعة. ففي (دروب الحرية) نجد (برونيه) شيوعياً و(دانيال) الملحد لوطياً، والذى أراد أن يكون لوطياً مثل كون شجرة البلوط شجرة بلوط، و«ماتيو» العاقل الذى يقف بين طبيعة «دانيال» الملحدة الساقطة بقصد، وطبيعة «برونيه» الملتزمة بشكل سطحي، والذى يقع تحت وطأة الاختيار بينهما، وقد رأته «إيريس موردخ» ممثلاً لسارتر نفسه (٩٥) واعترض على ذلك «موريس كرانستون» كما أكد أن لا درب من دروب الحرية التى يسلكها الأشخاص العديدون فى الرواية هو الطريق الصحيح (٩٦).

إذا كان «سارتر» قد وجد فى «جينيه» موضوعه المثالى الذى غرق فيه حتى النهاية، مؤكداً الحرية عن طريق الشر، حيث وضع الكتاب فى قالب هيجلى Heglian Mode ليكون معبراً عن الحرية الديالكتيكية من الناحية الشكلية على الأقل (٩٧). فإن مسرحيات «سارتر» جاءت مؤكدة لاندراج الكاتب فى العالم والتزامه بعصره وواقعه الاجتماعى، بكل ما فيه من تعقيدات، والعمل على تغيير هذا الواقع، وذلك كما اتضح من موقف (أوريست) أو من النقد الحاد للمجتمع الغربى (فى المومس الفاضلة)، و«الشیطان والرحمن» التى تشق طريقاً واقعية للتغيير.. وغيرها.

المسرح فعل، والرواية عمل يتجه به الكاتب إلى حرية القارئ، والمضمون الرئيسى للعمل الأدبى هو - الحرية -

### (٣) الصياغة، ومشكلة التوصيل

لقد كان «سارتر» فى أدبه، مشغولاً بالدرجة الأولى بمحاولة إيجاد المعادل الفنى أو الأدبى لفلسفته، مما دعاه إلى التركيز على المضمون، إلا أنه لم يغفل تماماً المسائل الفنية فى العمل الأدبى، سواء فى نقده، أو رواياته ومسرحياته التى كانت بحق روايات ومسرحيات ذات مستوى فنى جيد.

وقد كانت أعمال «سارتر» محاولة لتقريب الفلسفة إلى أذهان جمهور أعرض، الجمهور غير المتفلسف، الجمهور الذى قد يرهقه «الوجود والعدم» أو «نقد العقل الديالكى»، ونحن نجد أن «سارتر» فى «الغثيان» يقدم عملاً فنياً فى صورة يوميات (٩٨) وهى تمثل «أنطوان روكنتان» الذى تحلل من كل العلاقات من الأسرة والمهنة والأصدقاء، والأقارب، وتخطى العلاقات الاجتماعية، وقد كان انهيار «الشخصية» - هنا يعادل انهيار الإطار الاجتماعى الذى يضمها. فلم يرسم لنا «سارتر» شخصية تتطور مع الزمن، وأحداثاً تتكاثف حتى تصل فى النهاية إلى العقدة، فالحل، كما كان مألوفاً فى الأدب التقليدى، وإنما نواجهه بإنسان لا يمكن الإمساك بأى نوع من التطور الذى يعتره، إنسان غير تقليدى، يعيش حياة فارغة، تخلو من المعنى.

وهذا يعيدنا إلى أدب ما بين الحربين، حيث كانت أوروبا تعيش التمزق والتفسخ، فساد الأدب نوع من عدم التحدد، فى الشخصيات، والإحباط والفراغ فى المضمون.... وكان «سارتر» إذ وقع تحت تأثير تلك الفترة فى «الغثيان» قد وقع بالتحديد تحت تأثير الشاعر (الإنجليزى - الأمريكى)، ت.س. اليوت T.S. Eliot صاحب الأرض الخراب The waste land وغيرها فلنستمع إلى إليوت يقول، على لسان «الفريد ج. بروفروك»، فى قصيدته «أغنية حب



ج. ألفريد بروفوك (Alfred, J., Porofrok song)

«إني أكبر... أهرم... أكبر... وأهرم

سيأتي يوم أقلب فيه سراويلي.

هل ألقى بشعري إلى الخلف، هل أجرؤ على تناول خوخة.

سوف ألبس بنطلونا من الفانلة البيضاء، وأسير على الشاطئ...» (٩٩)

فما يقوم به «بوفروك» أشبه بمنولوج داخلي يتاجى به نفسه، وهو نفس ما يقوم به «أنطوان روكنتان» (١٠٠) عندما، يقول عند السادسة مساءً، محدثاً نفسه... «لقد فهمت كل ما حدث لى منذ كانون الثاني. إن «الغثيان» لم يتركنى، ولا أحسب أنه سيتركنى بهذه السرعة، ولكنى لا أكابده بعد، فهو لم يعد مرضاً، ولا نوبة عارضة، إنه أنا...» (١٠١) ويوالى بعد ذلك وصفه لجذر الكستناء المنفوس فى الأرض، ووصفه الأشياء لمجرد قتل الوقت.

وقد كان التكتيك المستعمل فى «الرواية» مناسباً لما يريد أن يقوله «سارتر» من ناحية المضمون.

فأولاً : «روكنتان» ليس شخصية روائية كاملة، وإنما هو «لا شخصية»، أو بمعنى ما أنه انسان فى خضم الحياة الفارغة، ليست له طبيعة محددة مسبقاً، وإنما هو مشروع وحكاية «روكنتان»، هى حكاية الانسان الفارغ الذى يبحث عن الامتلاء.

ثانياً : «روكنتان» متحلل من الروابط الاجتماعية، ولذا فالرواية بلا صراع اجتماعى وإن كان المغزى الذى تريد أن تقوله هو البحث عن مبرر للوجود، أى أن المشكلة ميتافيزيقية، ولذا هو يلجأ إلى المذكرات، والمونولوج الداخلى.



ثالثاً : فى فلسفة «سارتر» نراه يهتم بإعلاء شأن الانسان، ولذلك فإننا نجد أن «روكتان» يرى الأشياء، الحجر، جذر شجرة الكستناء، البحر، العصفور، وغيرها بعيون انسانية، أى أنه يراها، ليست كأشياء، وإنما من خلال وعيه بها، وهذا عكس ما يراه «آلان روب جرييه» الذى يرى الأشياء كأشياء، والعلاقات بينها علاقات بين أشياء، وليست علاقات بين أنماط من الوعي بها كما هو عند «سارتر» لأن «جرييه» (١٠٢) ينطلق من فهم «لا انسانى» للأشياء، وقد كان أحد مآخذ «جرييه» على «سارتر» هو أن «سارتر» لا يرى الأشياء كما هى، وإنما كما تتجسد فى وعيه.

ف «سارتر» فى تكتيكه الروائى (فى الغثيان) يستخدم الوصف، من أجل هدف آخر، هو توصيل مضمون انسانى.

ويبدو واضحاً تأثير فكرة الخلاص بالفن، (الحل الجمالى) على صياغة «سارتر» وأسلوبه، ورغم أن «دروب الحرية» تخطو إلى الأمام، نحو فهم اجتماعى للأدب، إلا أننا نجد أيضاً أن «ماتيو دولار» يبدو كشخصية غير نموذجية، فهو يبدو ممثلاً لشخصية اللابطل، Anti Hero، هو لا يقوم اطلاقاً بفعل أو قول شىء ما يدل على الفطنة، ويظهر عبر المناقشتين أو الثلاث التى قام بها مع أخيه «جاك» (Jaques) محامياً تقليدياً ناجحاً يقصد به أن يكون مثلاً آخر عن الخنزير البورجوازي Bourgeois Salaud، المفكر السطحي ذى الآراء المتناقضة وغير المنسجمة (١٠٣)

وكل شخصية قد تأتى أى شىء، لأن الشخصيات لدى «سارتر»، بلا ماض، ولكنها ذات مستقبل، ومستقبلها لا تقررهِ قوى قدرية، كما هو عند «موريالك»، وإنما هى التى تقرر ذلك، لأنها حرة، وبذا يمكن القول بأنها

نقيض «الشخصية» - بمعنى أنها لا يمكن التنبؤ بما عدا ما تقوم به وفق أى معايير مألوفة، سواء كانت دينية مسيحية (مثل مورياك) (أو محكمة باللا شعور، والطفولة (فرويد)، وهذا التكنيك يتسق مع ما يريده «سارتر» الإفصاح عنه.

وقد رأى «سارتر» أن «فن السرد ينطوى على نظرة الروائي الميتافيزيقية» (١٠٤) ذلك أن القصة، كما تقول «سيمون ديقوار» S.D. Bea voir «إذا قرئت بأمانة كانت معينة على كشف حجاب الوجود الذى ليس فى استطاعة أية أداة من أدوات التعبير الأخرى أن تأتى بما يشاؤه» (١٠٥)

والرواية، فى رأى سارتر مرآة، ولكنها المرآة التى تساعدها على أن نخطو فوق حافتها، خارج نطاق التأملات Outside reflections لأن أشياء عالمنا، فى الواقع تبدو غيرها عند التأمل، والحدث الروائى ليس إلا وجوداً بلا اسم فلا شيء يمكن أن يتحدث عن الإنسان وعن تطوره، لأن الإيمان هو الذى يرى الأشياء، وليس العكس، والإنسان يمكن رؤيته فى (موقف)، والموقف هنا موقف فكرى يحتاج إلى فعل، وليس مجرد حدث ضمن السرد الروائى أو القصصى (١٠٦)

فإذا كان «سارتر» قد استغنى عن الشخصيات المحددة مسبقاً، لأنه لا يؤمن بطبيعة إنسانية ثابتة، فإنه أيضاً استغنى عن الحدث الذى يؤدي تشابكه مع أحداث أخرى إلى عقدة، وإنما استعاض عنه بالموقف.

وقد أخذ «سارتر» على «مورياك» سيرته على منهج الاستيطان والتحليل النفسى، ورأى أن على كاتب القصة حين يستعين بوسائله من الكلمات أن ينصرف إلى التعمق فيما يكتب، ويصور السمات المميزة لزمان يشبه الزمن

الحاضر الذى أعيش فيه، أنا القارئ، لأنه لو وقع فى ظنى أن أفعال البطل محددة سلفاً بالوراثة، أو بالمؤثرات الاجتماعية أو أية آلية أخرى فإن الزمن ينعكس مجراه على، ولا يبقى سوى: أقرأ واستمر فى قراءة حتى يتجاء كتاب لا حركة فيه. (١٠٧)

ويؤكد «سارتر» هنا على أهمية أن يكون تنكيك الرواية، موحياً بمضمونها ومتسقاً معه، فإذا كان الإنسان مشروعاً، وحرراً، معنى ذلك أنه لا تحدده قوة أخرى، ويجب أن تكون الشخصيات حاضرة، وهى التى تتصرف فى مستقبلها، ولذا فإن الزمن يجب أن يكون معبراً عن الحاضر.

يتحدث «سارتر» عن صياغة «الغريب» (The outsider) لـ «كامو» Camus فيقول «الجميل فى الغريب عبارة عن جزر - The sentences in the outsider are Islands ، فنحن نقفز من جملة إلى جملة، ومن فراغ إلى فراغ، ومن أجل التأكيد على انفصال كل جملة عن الأخرى فقد اختار المستر «كامو» أن يقص قصته Tell his story فى جمل تعبر عن المضارع التام Pre-sent perfect (١٠٨)

إذا كان «كامو» قد جعل من الزمن أداة وحى بانفصال الجمل، فإن «فوكنر» يتبنى تنكيكاً يبدو - على حد ما يرى «سارتر» «نفياً للتزامن» Nega-tion of temporality (١٠٩) إنه يمثل الحاضر الذى لا نستطيع الكلام عنه، إنه يتسرب عبر كل تشقق، والغزوات المفاجئة للماضى، هذا النظام الانفعالى Emoional order المتعارض مع النظام الثقافى الارادى الكرونولوجى (المتسلسل تاريخياً) Chronology. ويرى «سارتر» أنه لا يجد فرقاً بين زمن «مارسيل بروسست» Marcel Proust وبين زمن «فوكنر»، فبالنسبة لـ «بروست» فإن



الخلاص Salvation يحدث فى الزمن ذاته، وفى الاعادة الكاملة للماضى، ولكنه بالنسبة لـ «فوكتر» فإن الماضى لم يفقد أبداً،

يكتب «سارتر» :

«لنقول الحقيقة، إن تكنيك «بروست» الروائى يجنب أن يكون لـ «فوكتر»، هذه هى النهاية المنطقية لميتافيزيقاه، فوكتر انسان ضاع، وذلك لأنه يستشعر فقدان، لأنه يخاطر مقتفياً أثر أفكاره إلى أقصى ما تصل إليه من نتائج» (١١٠)

و«سارتر» يختلف مع ميتافيزيقا «فوكتر» ولكنه يعجب لأسلوبه وصياغته، فى نفس الوقت الذى جعل «باسوس» أعظم روائى العصر، ذلك لأن العواطف Passions، والاشارات Gestures، التى يراها أشياء أيضاً والتى جعلها «مارسيل بروست» حتمية، «أراد باسوس أن يبقى طبيعتها الحقيقية فقط» (١١١)، وباسوس هو الذى أقام «سارتر» على نسق تكنيكة الواقعى الأمريكى، رواياته، - على حد ما يرى «موريس كرانستون» (١١٢)

لقد أقام «سارتر» رواياته، «الغثيان»، و«دروب الحرية» متبعاً فيها أساليب غير تقليدية (كالاهتمام ببناء الشخصية والحدث)، وإنما متبعاً تكنيكاً جديداً، ولكن ما هو هذا التكنيك الجديد ؟

لنترك «سارتر» يوضحه، إذ كتب، فى حديثه عن «الغريب» لـ «كامو» :

«إنه كافكا كتب بواسطة هيمنجواى It's Kafka written by Hemingway ... فقد أبقي «هيمنجواى» حتى فى «الموت فى الأصيل Death in the afternoon» على الأسلوب الفجائى للقصة الذى يقذف كل جملة منفصلة بعيداً فى الفراغ بنوع من التقلص العقلى النفسى (سبازم)



Respiratory spasm ، فأسلوبه يساوى ذاته ونحن نعرف أن المستر «كامو» لديه أسلوب آخر، أسلوب متكلف، لكنه فى «الغريب» أحياناً ما يرفع مستوى النغمة، وجملة حينئذ تصير أطول، وتتواصل فى حركة (صرخة بائع الجرائد المدوية فى الهواء المسترخى Relax ، وآخر الطيور فى الساحة، ونداءات بائع الشطائر (السندوتشات) ، وولولة The Wail الترامات (المركبات الكهربائية) فى المنحنيات المرتفعة فى المدينة، والصوت البعيد فى السماء قبيل بداية الليل عندما يلوح عند المرفأ كل شىء أمام الرجل الضئير الكبير الذى الفتته كثيراً قبل أن أدخل السجن) ، (١١٣) فالجمل هنا لدى «كامو» تبدو متواصلة، وأطول مما لدى هيمنجواى فى أسلوبه (التلغرافى).

وقد كان «كامو» يرى أن الأسلوب يعبر حالة التوتر بين الوعى والواقع، إنه التوازن بين الشكل (الواقع) ، وبين المضمون (الوعى) . والأثر المتمرد يميل الواقع ويعطفه. إن أسلوبه يصير الموت البشرى الذى يحتج، وإلهذا يكتسب كثافة ومتانة جديدتين (١١٤).

إن أسلوب «كامو» بشكل عام يشبه أسلوب «هيمنجواى» - رغم بعض الاختلافات التى اتضحت فى «الغريب» لـ «كامو»، فـ «كامو» متأثر كـ «سارتر» بالأسلوب الأمريكى فى الرواية - إن صح واعتمدنا هذا التعبير الذى أقره كل من «كرانستون»، و«سارتر» - فالمقارنة بين «كامو» و«هيمنجواى» تبدو مثمرة جداً فى رأي «سارتر»، «فالعلاقة واضحة بين الأسلوبين، وكل منهما يكتب نفس النوع من الجمل، وكل جملة ترفض استغلال زخم التراكم بواسطة الجملة السابقة عليها، لكل جملة بداية جديدة. كل جملة أشبه بصورة شمسية خاطفة Snapshot لأشارة أو موضوع ما. ولكل إشارة جديدة أو كلمة يوجد فى المقابل لها جملة جديدة» (١١٥)

ومن الجدير بالذكر أن «سارتر» كان أيضاً من المعجبين بـ «أرنست هيمنجواي» الذي أطلق على «سارتر» لقب «جنرال General» ووصفه بأنه «كابتن Captain» (١١٦) وذلك عندما التقيا في باريس ١٩٤٥ ، مقدراً ما لـ «سارتر» من تأثير في عالم الأدب.

لقد كان «سارتر» مهتماً أيضاً، إلى جانب المضمون، ببعض مسائل التكنيك، وكان في هذا أيضاً ينطق من وجهة نظره الفلسفية، التي فرضت مظللتها على جميع ضروب نشاطه جاهداً بأن يؤكد على دور الكاتب وأهميته، وفي نفس الوقت طريقة توصيله، وأسلوبه.

وقد تجلّى اهتمام «سارتر» بأسلوب التوصيل في المسرح - أو ما اصطلح على تسميته بمسرح المواقف - قد كان التعامل المباشر مع الجمهور دافعاً له إلى جعل الأفكار تبدو في نقائها، ووضوحها، ولم يلجأ «سارتر» إلى الأساليب المسرحية المعقدة، أو إلى أنواع من الفنتازيا، وإنما كان يحرص دائماً على التوصيل الجيد، لم يلجأ إلى حيل «برانديللو» حيث كان يجعل الممثلين ينطقون من بين مقاعد الجمهور أو إلى وحشية «آرابال»، كما أنه لم يسقط في التعليمية، وكان نمطاً عادياً من كتاب المسرح من حيث الأسلوب الفني، نمطاً من الكتاب الواقعيين بحرصه على تحليل شتى جوانب الموقف، وإظهاره في أجلى صورته، وكان تعامله مع الشخصيات، يقوم على أساس أنها حرة، وأنها يمكن أن تأتي أي شيء، وإنها محكومة بالمستقبل، وليس بالماضي.

ولقد أكد «سارتر» باستمرار، بأن المضمون هو الذي يحدد الشكل، وكانت كتاباته سواء في مجال الرواية أو المسرحية، أو في مجال النقد تؤكد

على هذا المفهوم، ولذا اعتبر مسرح «سارتر» بحق مسرح أفكار، انصب  
الاهتمام فيه بالدرجة الأولى عن الفكرة والموقف، ثم بعد ذلك كان التكنيك  
وإن كان هذا لا يسجل هبوطاً في الأسلوب بالضرورة.

#### (٤) تعليقات وانتقادات

لقد رأينا كيف يقدم «سارتر» من المجانية إلى المسؤولية، في أعماله النقدية ورواياته ومسرحياته، وكيف حاول أن يحقق الانسجام بين هذه جميعاً وفلسفته النظرية والسياسية. و«سارتر» في مسيرته هذه قد مرّ بمنعرجات وطرق شتى، ولم يكن طريقه صاعداً، في الاتجاه من المجانية إلى المسؤولية بشكل مباشر بالنسبة للدراسات النقدية والرواية والمسرحية، واننا نود أن نقدم بعض التعليقات الآتية :

(١) لقد رأى «سارتر» أن الخيال طاقة قادرة على إنقاذ الانسان من الواقع المؤلم، وقد تجسد ذلك في كتاباته الجمالية النظرية، إذ رأى أن الفن لا واقعي Unreal، وجاء في اتجاه «روكتان» إلى الخلاص عن طريق الفن، «وتصوّع جينيه في هذا العالم الخيالي» (١١٧)، كما جعل «فلوبير» نفسه يعيش في الخيال، قد عدّ Deistuales نفسه رافضاً أن يحل في أى مكان (١١٨)، ونفس الحل الذى وصل إليه «بودلير» عندما، أراد أن يكون وحيداً إلى الأبد، هارباً إلى العزلة والتفرد، (في صحراء المدينة الكبيرة).

ونحن نجد أن «سارتر» قد وقع - كما أسلفنا - في تناقض، إذ نجدّه يتعاطف مع «روكتان»، و«جينيه» ويرفض كلا من «فلوبير»، و«بودلير»، ويرى في أحد المواضع أن القديس «جينيه» هو الكتاب الذى شرح فيه على وجه أفضل ما يعنيه بالحرية (١١٩)، وأن بحثه عن «بودلير» كان دراسة «ناقصة جداً، سيئة للغاية...» (١٢٠)، ويعود ليقول عن «جينيه» «فمن الواضح أن دراسة انشراط جينيه بأحداث تاريخه الموضوعى، ناقصة ناقصة جداً» (١٢١)



فقد استغرق في «جينيه» كشخص شاذ، ولم يهتم بشكل كاف بالشروط الموضوعية التي دفعته إلى سلوكه، وارتكز على التحليل النفسي، أكثر من اهتمامه بالواقع التاريخي.

وقد وقع «سارتر» في تناقض، فما أعجبه في «جينيه»، اعتبره عيباً في «بودلير»، ولا يمكن أن تكون بعض الفروق الواهية بين الشخصيتين - والتي أوضحناها في القسمين الأول والثاني من هذا الفصل - كافية لأن يخذل من الشخصيتين موقفين متضادين.

والجدير بالذكر، أن «سارتر»، عندما كان يبحث عن الخلاص بالفن، أو الحل الجمالي، لم يكن بعد قد وقع تحت تأثير الماركسية، خاصة في «الغثيان» ولكنه في «بودلير» كان يجد في الحل الجمالي - بالنسبة لـ «بودلير»، وكذلك بالنسبة لـ «فلوير»، هروبا من الواقع، ومن ثم خيانة - فقد كان يطلب من «بودلير» التزاماً اشتراكياً، كما طبق على «فلوير» التحليل النفسي الوجودي - إذ جعل من أزمة فلوير (١٢٢) (اختلاله العصبي) منطلقاً لتحليله، كما حاول تطبيق ما أسماه في كتابه «نقد العقل الديالكتيكي» «بالمناهج التقدمية التراجعية، أي التقدم في دراسة النص الأدبي، من خلال التراجع لدراسة حياة مؤلفه، وعصره في دراسته لـ «فلوير» فيحلل ظروف «فلوير» الاجتماعية، من حيث هو واحد من أبناء البورجوازية، ويحلل العصر الذي أنجبه، ويحلل علاقاته العائلية والفرامية، ثم يدرس «مدام بوفاري» وهي أهم أعماله، ويدرس معها أعماله الأخرى، كذلك في إطار أنها أفعال اختارها «فلوير» بمحض حريته، ويجيب على السؤال الذي طرحه، وهو لماذا اختار «فلوير» أن يكون فناناً منعزلاً، ولماذا لم يشارك قضايا عصره» (١٢٣)

وقد كان «سارتر» فى دراسته عن «فلوير»، و«بودلير» قد وقع تحت تأثير الماركسية، ولعل هذا هو السبب الذى جعله يرفض، ما كان يجده صحيحاً بالنسبة لـ «روكتان»، أو حتى بالنسبة لـ «ليوسين» فى (طفولة زعيم)، ولكن الغريب، هو أنه يجد فى «جينييه» بطلا، مع اتفاقه فى كثير مع «بودلير»، وفى نفس الوقت الذى جاءت دراسته فى فترة تقع بين دراسته لـ «بودلير»، ودراسته لـ «فلوير»، وهى نفس الفترة التى صاغ فيها مسرحيته «الشيطان والرحمن» وبالتالى فإن «سارتر» كان أيضاً واقعاً تحت تأثير الماركسية، ولكن «جينييه» لم يكن اشتراكياً، وأما كون «جينييه» هو (بونخارين البورجوازية)، أى الرجل الذى قوض المجتمع الذى نبذه، فليس كافياً حتى يكرس له «سارتر» هذا الاهتمام، ويحوطه بمثل هذا الإعجاب، وهذا هو تناقض «سارتر» الذى يميزه دائماً.

والجدير بالذكر، أن «سارتر» عندما فرض على «بودلير» رؤيته الخاصة، ومع أنه كان تحت تأثير الماركسية إلا أنه لم يكن متفقاً مع الاتجاهات الماركسية - بصفة عامة - فى موقفها من «بودلير»، فنحن نجد أن مفكراً ماركسياً هو «ارنست فيشر» يتخذ موقفه من «بودلير» على أساس مختلف مع الأسس التى نهضت عليها آراء «سارتر» فقد رأى أن «بودلير» بعيد عن دنيا الرأسمالية، وأنه قد أقصى القارئ البورجوازي عنه بأنفة وكبرياء، مع حرصه على أن يهره بالصدمات المتصلة، وأنه كان يتحدث عن ضيقه من الواقع، وفى نفس الوقت كان يتحدث عن تلك «المتعة الأرستقراطية» متعة إثارة استياء الناس. (١٢٤)

وقد رفع «بودلير» راية الجمال المقدسة فى مواجهة عالم الرأسمالية المتعجرف (١٢٥). وكان شعار الفن للفن محاولة منه للافلات من عالم البورجوازي.

ولكنه وقع فى (مصيصة) المبدأ البورجوازى القائل بالانتاج للإنتاج.

فـ «بودلير» لم يكن مجرد متواطئ مع المجتمع البورجوازى، بل كان محتجاً عليه، وإن كان فى - رأى فيشر - لم يستطع الإفلات منه.

وهذا رأى يختلف مع «سارتر»، ولعله ينبج من أن «سارتر» لم يهتم بـ «بودلير» الشاعر - والذى كان يجب أن يكون موضع الدراسة، ولعله لو قام بذلك، وبناءً على رأيه هو فى عدم التزام الشعر، لكان موقفه من «بودلير» يختلف كثيراً عما جاء فى دراسته عنه.

وإذا كان الموقف قد اختلف بين «فيشر» و«سارتر» تجاه «بودلير» فقد حدث نفس الشئ بالنسبة لـ «فلوير»، فقد كان - فى رأى فيشر - «فلوير» محتجاً على البورجوازية؛ وبوجه إليها الاحتقار، «فقد كتب فلوير إلى جورج صاند يقول : إنه ليس من حق الفنان (أن يعبر عن رأيه فى شئ أيا كان. فهل حدث أن عبرت الآلة عن رأى ؟.. إننى أعتقد أن الفن العظيم موضوعى وغير شخصى... إننى لا أريد حباً أو كراهية، لا شفقة ولا غضباً... ألم يثن الأوان بعد ليحتل العدل مكانه فى ميدان الفن ؟ إن نزاهة الوصف عندئذ يصبح لها جلال القانون» (١٢٦)

وقد وقف «فلوير» موقفاً عنيفاً من المجتمع، اليمين واليسار، وقد كانت رواية «مدام بوفارى» هى النموذج الحق للقرار إلى أحلام الهستيريا الرومانسية، وسان «فلوير» رغم أنه احتج بعنف على المجتمع البورجوازى - وقد حوكم بسبب مدام بوفارى (١٢٧) كما حوكم «بودلير» بسبب «أزهار الشر» - فإنه لم يفلت أيضاً من تأثير ووطأة المجتمع البورجوازى.

وهذا هو الفرق بين موقف «سارتر» الذى نظر من على لكل من



«بودلير»، و«فلوبير» وبين الموقف المتشابك الذى وقفه «فيشر».

(٢) عندما طرح «سارتر» مفهومه عن الاختيار والحرية والمسئولية متجهاً إلى (أدب المواقف)، فإننا نجد أن «سارتر»، مع اتساقه الكبير مع الأفكار الفلسفية الأولى، التى كانت تركز على أن «الوجودية فلسفة المحادية»، وأن موت الله قد جعل الانسان حراً، ومسئولاً أمام نفسه، وذلك حين ناقش فى مقاله عن «فرانسوا مورياك»، والحرية، وكذلك فى طرحه لمفهوم «الجحيم هم الآخرون» كما جاء فى مسرحيته «الأبواب الموصدة»، التى اتسقت مع ما جاء فى «الوجود والعدم»، وإذ يبدو أن «سارتر» لم يقع بعد تحت تأثير الفكر الماركسى، إلا أن «سارتر» هنا يفهم الحرية فهماً سالباً، حيث يترك الانسان للآخرين تقرير مصيره كما فى (صنعية، طفولة زعيم)، وهذا يجعل «سارتر» يقع فى تناقض، رغم كون عدم وجود قوة قدرية) هى التى تقرر مصائرنا، إلا أن هذا لم يجعل الانسان مسئولاً مسئولية كاملة (إذ يقرر له الآخرون مصيره)، ويزداد ذلك جلاءً عندما نجد (الحل القدرى) هو الذى ينهى قصة «الجدار» إذ يموت (غرى)، وينجو «إيبينا» من الاعداء بصورة عشوائية.

وهنا نجد أن سارتر، يقع فى ما كان يأخذه على «مورياك».

(٣) فى «مسرحيات المواقف» نجد أن «سارتر»، ابتداءً من «الذباب» وحتى «الشيطان والرحمن» - باستثناء الأبواب الموصدة - يرسم المواقف، ويجعل الشخصيات معبرة بالدرجة الأولى عن هذه المواقف، وهو فى اتجاه تطوره، يبدأ من المسئولية التى يتحملها شخص، اراد أن يكون حراً، ويصل فى النهاية إلى الحرية التى تفرض نفسها بشكل واقعى، حيث يأخذ «جوتز» على عاتقه - فى «الشيطان والرحمن» - تحرير الشعب،



مستعملاً كافة الوسائل، حتى التي كان يجدها سيئة، وبغیضة، كالقتل، وإراقة الدماء، وإسكات المعارضين بأية وسيلة ولكن داخل هذا السياق، تأتي «الأیدی القدرة» لتعبر عن «نشار»، إذ يرفض «سارتر» فيها، ما يبرره في «الشيطان والرحمن»، ويبدو أن هذه المسرحية، صارت - بعد أن اتجه «سارتر» بعنف إلى الماركسية (ذنبه الأكبر) حتى اضطر أن يكفر عنها بـ «نيكراسوف» والعديد من التصريحات والمواقف، بل و«الشيطان والرحمن» قد جاءت - بالدرجة الأولى لتعبر عن هذه النقطة أيضاً.

والجدير بالذكر أن «سارتر» قد كان في هذه الأعمال واقعاً تحت تأثير الماركسية، وإن كان لم يفقد تميزه الخاص.

(٤) عندما طرح «سارتر» من خلال دراساته النقدية، أو أعماله الروائية والمسرحية مشكلة الصياغة والتوصيل، فإننا نجد، كان بالدرجة الأولى مشغولاً بتوصيل مضمون فلسفي معين ثم بعد ذلك تأتي طريقة التوصيل، وهذا هو ما جعله في القصة والرواية أو المسرحية، لا يتخذ خطوات واسعة بالنسبة للتجديد في الشكل، وإنما استخدم الأشكال التي كانت سائدة حين شرع في الكتابة، بل وما يمكن أن يقبلها المثقف العادي، فلم تستهوه طرافة الأشكال السريالية، أو «الدادائية» وغيرها - وإن كان يمكن لمس نوع من «السريالية» غير المكتملة في «الغثيان» في (الكتابة الآلية) فقد كان يبحث دائماً عن تبرير فلسفي للشكل الذي يتخذه وعاء، يصب فيه المضمون الذي يريد، ولكنه في نفس الوقت رفض بعض المتيسرات التقليدية في بناء الشخصية، إذ رفض المدارس النفسية والاتجاهات اللاهوتية الحتمية (موريالك) وغيره، جاعلاً

من الشخصية كائناً حراً، بلا ماضٍ، ولكنها فقط لها مستقبل، وإلى هنا فإن «سارتر» لا يزال متسقاً في فهمه للأسلوب والتوصيل مع فلسفته، ولكن التناقض كان يأتيه دائماً من تعليقه على الكتاب المعاصرين له، وذلك في ربطه بين أسلوب «هيمنجواي» و«كامو» تارة، وإقامة التعارض بينهما تارة أخرى، وكذلك بالنسبة لـ «فوكنر»، و«بروست» ولم يقدم «سارتر» - رغم بعض الاشارات - مفهوماً متكاملًا عن الأسلوب في الرواية، أو السرد الروائي، وكل ما قدمه هو بعض الملاحظات التي جاءت بمناسبة الكتابة عن هذا المؤلف أو ذاك.

والجدير بالذكر أن «سارتر» في طرحه لمشكلات الأسلوب والتوصيل، لم يكن قد تأثر بالرؤيا الماركسية، في هذا المجال، فلم يظهر تأثير الماركسية عليه إلا عندما قدم كتابه «ما الأدب؟» ودراساته التي تلت ذلك.

والآن يمكننا القول بأن «سارتر» في رواياته ومسرحياته، ودراساته النقدية، كان شأنه، شأن دراساته النظرية، يحاول أن يقدم مفاهيمه الوجودية التي خضعت لمؤثرات شتى، من أهمها الفكر الماركسي، فيما بعد الحرب العالمية الثانية، وهذا لم يمنع أن يكون للابداع تميزه الخاص أحياناً، بأن تندّ إحدى الشخصيات عن القصد، فيبدو ذلك التناقض الذي صبغ حياة «سارتر» بصبغة خاصة.



## هوامش الفصل الخامس





(١) إسكندر، أمير: النقد ونظرية الأدب السارتريّة - مصدر سابق، ص ٢١٩.

(2) Thody, P. : Sartre, op.cit., p. 53.

(٣) بطل القصة كاتب يطور كراهية «روكتان» (للإنسانية) حتى أفضى به هذا الكره إلى الجنون الإجرامى، وهو مفتون بنموذج (إيروستراتوس Herostratus) الذى أراد الخلود بحرق معبد (ديانا Diana) فى إفسوس Ephesus، ولذا فهو قد قرر أن يقوم بأى عمل يرفع من مكانته المتوسطة ليصير بين المجرمين العظام

See, : Thody, p. : Jean Paul Sartre , op.cit., p. 27.

(4) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(5) Ibid, p. 49.

(6) Ibid, p. 47, 49.

وأيضاً : قام، لطفى: المسرح الفرنسى المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٦٥، سارتر، ج.ب.: مسرحيات سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، بدون تاريخ، ص ص ١٠٢-١٥٢ (والمسرحية ترجمت تحت عنوان «جلسة سرية»، وأيضاً : ، سارتر، ج.ب.: قصص سارتر - ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت ١٩٥٦، ص ص ٦٥ - ٧١ (قصة الغرفة).

(٧) قام، لطفى: المسرح الفرنسى، المعاصر، مصدر سابق، ص ١٦٢.

(٨) سارتر، ج.ب.: مسرحيات سارتر، مصدر سابق، ص ١٥٠.

(9) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(10) Ibid: p. 50.

(١١) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤.

(12) Purrert, Peter, The Aesthetic Solution in nausea and Maltelaurids Brigge - Comparative literature, Vol XXIX No. I, winter, 1977, University of Oregan, 1977, p. 18.

(13) Lyon, Laurance Gill: Related Images in Matelaurids Brigge and la Nausée - comparative literature, Vol. XXX, No. 1 , Winter 1978, University of Oregan, 1978, p. 21.

(١٤) رجب، محمود: الأسس الميتافيزيقية لأنطولوجيا سارتر، ضمن كتاب (سارتر مفكرًا وإنسانًا) مصدر سابق ص ١٤٦ .

(١٥) سارتر، جان بول؛ الغثيان، مصدر سابق، ص ٨٢، راجع موقف سارتر من السريالية في الفصل السابق.

(١٦) البيريس : سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ٥٨ .

(17) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 50.

(١٨) سارتر، ج.ب.: الغثيان، مصدر سابق، ص ٢٤٩ .

(19) Lacapra, D.: A preface to Sartre, op.cit, p. 96.

(٢٠) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ٣٢ .

(21) Lacapra, D.: A Preface to Sartre, op.ci, p. 97.

(٢٢) ولسن، كولن : اللامنتمى، ترجمة أنيس زكى حسن، دار الآداب، بيروت، ط(١)، ١٩٦٩، ص ٢٣ .

(23) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical Essays, Translated by Annette Michelson, Riderand company, London, 1955, p. 89.

(24) Ibid; p. 88.

(25) Ibid: p. 24

(26) Ibid; P. 24.

(27) Ibid; pp. 24, 25.

(28) Ibid; p. 41.

(29) Ibid; p. 28.

(62) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A literary and Political study, op.cit., p. 147.

(٦٣) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣٢ .

(٦٤) وهبة، مراد، آخرون: ملف خاص عن سارتر، مصدر سابق، ص ١٣٢ .

(٦٥) سارتر، ج.ب.: تقديم الأزمنة الحديثة، مصدر سابق، ص ٩ .

(٦٦) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ص ١٣٨، ١٣٩ .

(67) Sartre, J.P.: Literary and Philosophical essays, op.cit., p. 11.

(68) Thody, p.: Sartre, op.cit., p. 58.

(69) Sartre, J.P.: Literary and philosophical essays, op.cit., p. 9.

(70) Thody, P.: Sartre, op.cit, p. p. 85, 86.

(71) Sartre, J.P. : Literary and Philosophical essays , op.cit., p. 17.

(72) Ibid, p. 58.

(٧٣) سارتر، ج.ب.: ما الأدب، مصدر سابق، ص ١٣٨ .

(٧٤) اليريس، ر.م.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ١١١ .

(٧٥) سارتر، ج.ب.: (قصة الجدار) ضمن، قصص سارتر، مصدر سابق، ص ٣٣ .

(76) Thody, P. : Sartre op.ci, pp. 80, 81.

(77) McCall, Dorothy:" The Theatre of Jean Paul Sartre, Columbia university press, 1969, p. 2.

(78) Jeanson, F.: Sartre par Lui-même - Gallimard, Paris, 1958, pp. 11, 12.

عن : هلال، محمد غنيمى: ، النقد الأدبي الحديث، مصدر سابق، ص ٦٣٤ ، وأيضاً،

اسكندر، أمير: سارتر ومسرح المواقف، ضمن سارتر مفكراً وإنساناً، مصدر سابق، ص

. ٢٤٩



(٧٩) سارتر، ج.ب: الذباب، ضمن (مسرحيات سارتر) ، مصدر سابق، ص ٩٣.  
(٨٠) شكسبير، وليم: هاملت، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة، (١٩٦٣)، ص  
ص ١٦٢، ١٦٣.

(81) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A literary and Political Study,  
op.cit., pp. 86, 87.

وأيضاً : ألبيرس، ر.م: سارتر والوجودية، ص ص ١٠٥، ١٠٦.  
Sartre, J.P.: The Trojan Woman, Translated by Ronald Duncan, in  
three Plays, penguin books, London, 1967.

مع الترجمة العربية لسهيل إدريس (البنى الفاضلة)، دار الآداب، بيروت ١٩٦٥.  
(82) Thody, P.: Jean Paul Sartre, A. Literary Political Study, op.cit.,  
pp. 126, 134.

وأيضاً : سارتر، ج.ب.: سجناء الطونا، ترجمة عبد المنعم الحفنى، دار الفكر، القاهرة، بدون  
تاريخ، ص ص ٢٢ إلى آخر المسرحية..  
(٨٣) أى مسرحية الأبدى القلعة.

(84) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 87.

(85) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 90.

(٨٦) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤٨.

(87) Mccall, Dorthy: the Theatre of Jean Paul Sartre, op.cit., p. 6.

(88) Thady, p. : Sartre, Op. Cit., P.P. 97 & 98.

وأيضاً : سارتر، ج.ب.: الشيطان والرحمن، ترجمة عبد المنعم الحفنى، دار الفكر، القاهرة،  
بدون تاريخ، اللوحات العشر: الأولى..

(٨٩) سارتر، ج.ب.: الشيطان والرحمن، مصدر سابق، ص ٦٠١.

(30) Ibid, p. 28.

(31) Ibid, p. 87.

(32) Ibid, p. 87.

(٣٣) هاو، إرفنج: وليم فوكتير، ترجمة سعد عبد العزيز، مراجعة عثمان نوية، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٧٥.

(٣٤) كرانستون، م. : سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣١.

(٣٥) بيا، باسكال: بودليير بقلمه، ترجمة صلاح لبكى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٦٩، ص ١٦٢، والفقرة من مذكرات بودليير عن (إدجار آلان بو) والتي استعادها أثناء دراسته عن (جوته).

(٣٦) سوف نناقش ذلك فى جزء لاحق من هذا الفصل.

(37) Sartre, J.P.: Saint Genet, Actor and Martyr, Translated by:

Bernard Frechtman, Georg Braziller, N.Y., 1963, p. 24.

(38) Ibid: p. 18

(39) Ibid: p. 18

(40) Ibid: pp. 519, 543.

(41) Thody, p. : Jean Paul Sartre, A literary and political study, op.cit., p. 153.

(42) Sartre, J.P. : Saint Genet, op.cit, p. 55.

(٤٣) كرانستون، م. : سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٤٨، ١٤٩.

(٤٤) سارتر، ج.ب: الوعى الطبقي عند فلوير الطليعة، العدد ١٠ أكتوبر ١٩٦٦، مؤسسة

الأهرام، القاهرة، ١٩٦٦، ص ١٠٥، ١٠٩.

(٤٥) المصدر السابق، ص ١٠٥.

(46) Little joine, David: Sartre's Genet, In interruptions, Grossman publishers, 1970, 116 - 130, In Carolyn Rilley , Barbara Harte, ed. of Contemporary literary criticism, Vol. 2, Gale Research Company, Michigan, 1974, p. 158.

(47) Thody, P. : Sartre, op.cit, p. 51.

(٤٨) سارتر، ج.ب.: الوعي الطبقي عند فلوبير، الطليعة، العدد ٨، أغسطس ١٩٦٦، مؤسسة الأهرام، القاهرة ١٩٦٦، ص ١٠٥.

(49) Caws, P.: Sartre, op.i., p. 193.

(٥٠) البيريس، ر.م.: سارتر، والوجودية، مصدر سابق، ص ص ٩١، ٩٢.

(51) Thody, p. : Sartre, op.cit., p. 52.

(52) Ibid: p. 55

(53) Sartre, J.P. : Saint Genet, op.cit., p. 33.

(٥٤) النوردي، محمده سارتر وجينيه، عالم الفكر، المجلد (١٢)، ٥٤، مطبعة حكومة الكويت، سبتمبر، ص ٢٧.

(55) Sartre, J.P.:Saint Genet, op.cit., p. 33.

(56) Lacapra, D.: A preface to sartre, op.cit., p. 175.

(٥٧) ديكون، لوك: بودلير: ترجمة وقدم له كميل داعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٦، ص ٣٥.

(٥٨) بيا، بسكال: بودلير بقلمه، مصدر سابق، ص ١٢٠.

(٥٩) المصدر السابق: ص ص ١٦٤، ١٦٥.

(٦٠) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ١٣٨.

(٦١) المصدر السابق: ص ١٣٥.

- (90) Thody, p. : Sartre, op.cit., pp. 95, 96.
- (91) Mccall, D.: The theatre of Jean Paul Sartre, op.cit., p. 6.
- (٩٢) إدريس، عائدة مطر حى: نظرات فى المسرح الفرنسى الحديث، الأيديولوجية الملتزمة، مجلة الآداب، العدد ١، يناير ١٩٥٧، دار الآداب، بيروت ١٩٥٧، ص ٣٩.
- (٩٣) العشرى، جلال: مسرح المواقف عند سارتر، الفكر المعاصر، العدد ٢٥، مارس ١٩٦٧، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٧، ص ١٢٣.
- (٩٤) البيريس، ر.م.: سارتر والوجودية، مصدر سابق، ص ص ٢٦، ٢٧.
- (٩٥) موردخ، إيريس: سارتر المفكر العقلى الرومانسى، مصدر سابق، ص ١٤٢.
- (٩٦) كرانستون، م.: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر اسبق، ص ص ٩٥، ١٠٨، ١٠٩.
- (97) Sontage, Suzan: Sartre's Saint Genet, In against interpretation and other essays, Farrar, straus, 1966, p. '93, in Riley, C., Harte, B.: Eidor (of) Conernmporary literary criticism, Vol. 4. Gale Research Company, Michigan, 1974., p. 475.
- (٩٨) أضاف الناشر لها وصف «رواية».
- (99) Eliot, T.S.: A lfred, J., Porofrok Song, In Collected Workes Faber, Faber, London, 1945, pp. 30, 31.
- (١٠٠) لقد وقع كل من «سارتر» و«إليوت» تحت تأثير فترة ما بين الحربين خاصة فى «الغثيان» لسارتر و«أغنية حب - ألفريد ج. بروفروك» لإليوت (١٩١٧) ولكنهما فيما بعد سوف تتعارض مواقفهما، وتتعارض منطقتاهما، وإذا كنا نجد أن «سارتر» فى «الغثيان» ينطبق عليه مفهوم الكتابة الأوتوماتيكية إلى حد كبير فإن، إليوت لا ينطبق عليه هذا، هو يكتب تحت درجة من الوعى اليقظ عالية جداً، كما أنه يدعو إلى مفاهيم تختلف أيضاً مع مفاهيم السرياليين جذرياً.
- (١٠١) سارتر، ج.ب.: الغثيان، مصدر سابق، ص ١٧٩.



(١٠٢) ومن الجدير بالذكر أن (جريبه) يرفض، فهم سارتر، حيث الأشياء توجد كجزء من حساسية الشخصية Character's sensibiliy وليس في حقائقها الخاصة .

انظر :

- Bergonzi, Bernard: The Situation of the Novel-penguin books A pelican book, London, 1972, p. 25.

(103) Thody, P.: Sartre, A Biographical Introduction, op.ci., p. 83.

(104) Ibid, p. 58.

(١٠٥) الديدي، عبد الفتاح: الاتجاهات المعاصرة في الفلسفة، مصدر سابق، ص ١٧٨،  
والنص من مقال لـ «دي بيوفوار» بعنوان : الميتافيزيقا والأدب، مجلة الأزمنة الحديثة،  
أبريل ١٩٤٩، ص ١١٦٣ .

(106) Sartre, J.P.: Literary and Philophosical essays, op.cit., pp. 88, 90.

(107) Sartre, J.P.: Sit. I, Gallimard, Paris, 1947, pp. 37, 39, and picon, G.: Panorama des idea's contemporines , pp. 422, 423.

عن : هلال: النقد الأدبي الحديث: مصدر سابق، ص ٥٦٩ .

(١٠٨) هذه الفقرة تتعلق بأن استعمال المستر «كامو» للزمن غير واضح في الترجمة (الإنجليزية) فالزمن الماضي البسيط في الفرنسية Simpl Past في الغالب لا يستعمل في المحادثة Conversation أنه يستعمل بالتحديد في الرواية، والمعادل الفرنسي للماضي (في الإنجليزية) هو المضارع التام (تعليق للترجمة إلى الإنجليزية انظر:

Sartre, J.P.: Literary and philosophical essays, op.cit., p. 36.

(109) Ibid; p. 90.

(110) Ibid; p. 84.

(111) Ibid; p. 91.

- (١١٢) كرانستون، موريس: سارتر بين الفلسفة والأدب، مصدر سابق، ص ص ٩٤، ٩٥.
- (113) Sartre, J.P.: Literary and Philosophical essays, op.cit., pp. 34, 35.
- (١١٤) دولييه، روبير: كامو والمتمرد، تترجمة سهيل إدريس، دار العلم للملايين، بيروت، طبعة الأولى، ١٩٥٥، ص ٦٤.
- (١١٥) نفس المصدر، ص ٦٦.
- (116) Sartre, J.P.: Literary and Philosophical essays, op.cit., p. 35.
- (١١٧) الكردي، محمده سارتر وجينييه، أو الشر والحرية، مصدر سابق، ص ٣٩.
- (118) Sartre, J.P.: L'Idiot de la famille: Gustave Flaubert de 1821 a 1857, NRE, Gallimard, Paris, 1971, p. 560.
- See: Caws, p. : Sartre, op.cit., p. 194.
- (١١٩) سارتر، ج.ب.: سارتر بقلم سارتر، في «دفاع عن المثقفين»، مصدر سابق، ص ٢٧٣.
- (١٢٠) المصدر السابق: ص ٢٨٣.
- (١٢١) المصدر السابق: ص ٢٨٤.
- (122) Caws, p. : Sartre, op.cit., p. 195.
- (١٢٣) وهبة، مراد، آخرون : ملف عن سارتر، مصدر سابق، ص ٣٣.
- (١٢٤) فيشر، أرنست: ضرورة الفن، مصدر سابق، ص ٩١.
- (١٢٥) المصدر السابق ص ٩٠.
- (١٢٦) نفس المصدر ص ص ١٠٠، ١٠١.
- (١٢٧) فلوبير، جوستاف: مدام بوفاري، ترجمة محمد مندور، ج ١، ج ٢، دار الهلال، القاهرة ١٩٦٨، نص المحاكمة في نهاية الجزء الثاني.



## نتائج البحث





## نتائج البحث

بعد أن درسنا الخطوط الأساسية لأفكار «سارتر» الجمالية في الأدب والفن، فإننا نود أن نجيب على الأسئلة التي طرحناها عندما شرعنا في بحث هذا الموضوع وهي كالآتي :

هل تطورت أفكار «سارتر» خلال حياته الفكرية ؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب ففي أى اتجاه كان هذا التطور ؟ هذا أولاً .

وثانياً : إذا كان «سارتر» قد ربطته علاقته ما بالماركسية، فهل تأثر في أفكاره في الأدب والفن بالفكر الجمالي الماركسي ؟ وإلى أى مدى كان هذا التأثير ؟

وسوف نحاول الإجابة على هذه الأسئلة معاً .

لقد لاحظنا بداية، أن الفكر الجمالي للمفكر يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكر الفلسفي لنفس المفكر، وكان واضحاً في أمثلة «أفلاطون» و«كانت» وغيرهما، وهذا هو ما دفعنا إلى دراسة فكر «سارتر» الفلسفي بداية، حتى يكون معيناً على كشف بعض اللبس والغموض في فكره الجمالي.

وقد لاحظنا أن «سارتر» في فلسفته قد بدأ مرتبطاً بالاتجاه الفينومينولوجي لـ «هوسرل» ولكن من خلال (مارتن هيدجر) بدرجة أكبر، كما أنه كان ناقداً لعلم النفس التحليلي (الفرويدى) محاولاً الاتجاه بعلم النفس منحى وجودياً، وفي تلك الفترة لم تكن في كتاباته الفلسفية تأثيرات فلسفية ماركسية، ولكن بعد الحرب، وبعد انغماسه في المقاومة، بدأ يظهر لديه اتجاه نحو المجموع، واتخلى (بتدرج) عن الذات المغلقة، والتوجه نحو المسؤولية،

التحلى عن المجانية، إلى أن كتب فى المادية والثورة محدداً موقفه من الفكر الماركسى، مؤيداً (المادية التاريخية) وفلسفة «كارل ماركس» دون سواء من أتباعه، حتى رفيقه مؤسس الماركسية معه (فردريك إنجلز)، ورافضاً تطبيق قوانين الجدل على عمليات الطبيعة، ورافضاً أفكار «لينين» عن نظرية الانعكاس وعلاقتها بنظرية المعرفة، ويتطور الأمر إلى أن يصل فى نقد العقل الديالكتيكي إلى رؤية الماركسية كفلسفة العصر، وكافة الأفكار الفلسفية إما تعيش عليها، أو تضادها، ويتجه فى تحليله للحرية إلى مفهوم (الندرة) وبذلك يكون قد أخذ بأهم الأفكار الماركسية، وإن كان لا يزال يرفض تطبيق الجدل على القوانين الطبيعية، ناعتاً لقاء «ماركس» مع إنجلز بأنه (مشعوم)، والماركسيين الحاليين فى الأحزاب الشيوعية (بالمدرسين) أو (الرسميين).

وفى خلال تلك الفترة - كما أوضحنا فى الفصل الأول - كانت المعارك والمصالحات والاتفاقات، لا تفك تنتهى حتى تبدأ مع الماركسيين، والشيوعيين.

وقد لمسنا تطوراً فى أفكار «سارتر» من المجانية والحرية الفارغة، إلى المسئولية، ومن الذات الفردية، إلى (النحن)، ومن الموقف المتأمل، إلى الموقف الفعال والعمل، والممارس، وكان للماركسية دوراً فعالاً، وصل إلى حد تبنيه للمقولات الماركسية واتخاذ مواقف أكثر راديكالية من موقف بعض الأحزاب والأشخاص ذوى الاتجاهات الماركسية.

وإذا كان المفكر الجمالى يتأثر بالفكر الفلسفى، والمواقف التى يمر بها الفيلسوف عبر حياته الفكرية، فإن «سارتر» يعد مثالا رائعا لذلك، إذ كانت آراؤه وأفكاره فى الأدب والفن، وثيقة الصلة بفلسفه وتطورها، وبمواقفه فى

وقد تطورت أفكار «سارتر» فى الأدب والفن خلال مرحلتين رئيسيتين:  
( أ ) الآراء المبكرة، وهى تمثل أفكاره فى «التخيل» و«المتخيل»  
وكتابات الأدبية فيما قبل الحرب.

(ب) الالتزام والفن والمجتمع، وهى تمثل أفكاره فى الفترة اللاحقة  
للفترة السابقة، والتى امتدت من «ما الأدب؟» إلى وفاته عام  
١٩٨٠.

وسوف نشير إلى كل مرحلة، على حدة فى خطوطها العريضة.

### ( أ ) الآراء المبكرة :

وقد بدأت آراء سارتر بأن وجه انتقاداته للآراء السابقة عليه، والتى رأينا  
أنها لم تكن انتقادات صائبة، نظراً لأنه قدم الفلاسفة السابقين عليه فى  
مقدمة قصيرة، ودون مراجعة دقيقة لأعمال الفلاسفة الذين انتقدوا.

وبعد ذلك عرض رأيه فى الصورة، فرأى أنها قصدية، وهى صورة لشيء  
ما، لأنها مركبة من حامل للقصدية كوسيط لعلاقة بين الوعى وموضوعه،  
والصورة تتمثل للوعى مباشرة، وموضوعها فى حكم المعلوم، أى موضوع  
غائب، وأخيراً فهى تلقائية، تتكون فى مواجهة الشيء الذى يكون غير حاضر.

أما التخيل فيتركب من ثلاثة عناصر هى الفعل والموضوع . والمحتوى:  
التمثيلى للموضوع، والتخيل يتميز عن التفكير، فى أن التفكير جنس، بينما  
التخيل نوع من هذا الجنس، ويربط بين التخيل والحرية.



وتأسيساً على ذلك، فقد رأى أن الموضوع الجمالى، موضوع متخيل، إنه ينفى الواقع ويجعله متعالياً، ونقطة التماس بين الموضوع الجمالى، والموضوع الواقعى هى المادة التى تساعد عن طريق التشابه على الربط بين الواقعى والتخيلى، والجمال قيمة لا يمكن أن تنطبق إلا على ما هو متخيل. وهذا يأخذنا إلى الاعتقاد بأن الفن لا واقعى، وأيضاً متناقض، وجميع الفنون (الشعر، القصة، الدراما، الرواية والفن التشكيلى) وغيرها جميعاً لا واقعية وإذا كان الموضوع الجمالى لا واقعى، فإنه يعارض أيضاً كل ما له صلة بالواقع، بل يجزم بأن واقع ليس جميلاً بالمرّة، وهذا يأخذنا إلى التعارض مع الموضوع الأخلاقى لأن الجميل لا نفع له، عكس الأخلاقى، وقد اقام «سارتر» نظريته هنا فى الفن على أساس هذا التعارض، وبذا انتفت كل امكانية للالتزام، أو الربط بين الفن والمجتمع.

وأيضاً، كما أقام «سارتر» التعارض بين الواقعى، والتخيلى، فقد أقام تعارضاً بين «المدرّك» والتخيل، وفصل بين الشكل والمضمون، وإن كان قد حاول الربط بينهما عن طريق العدم والحرية، جعل المحتوى الأساسى لكل عمل فنى هو الحرية، وهذه الحرية هى لا وجود - فى - العالم أى أنها لا وجود فى عالم الإدراك، وبذا ربط بين الحرية، و«المدرّك»، أى بين المحتوى (الحرية)، والشكل (المدرّك). وإن كان «سارتر» لم يعط هذه النقطة ما لها من أهمية بالغة.

وقد تجلّى تطبيق «سارتر» لهذه الآراء. فى الفترة المبكرة من كتاباته الأدبية، فكان الحل الجمالى والخلاص بالفن، بما يعنى الابتعاد عن الواقع، فى (الغثيان)، وفى القصص القصيرة كانت سيادة بعض الأفكار المثالية، أو

القدريّة، وتأثيرات «سريالية» أو «فرويدية» (رغم معارضته الشديدة لفرويد) وكذلك في تكريس مفهوم العزلة، و«الجحيم هو الآخرون» في «الأبواب الموصدة» وإن كانت قد ظهرت في فترة متقدمة نسبياً، وفي تعاطفه الشديد مع «دوس باسوس» وعالمه وعالم «الغريب» لـ (كامو) وإعجابه بـ «فوكنر» وإن كان لم يقتنع بميتافيزيقاه.

### (ب) الالتزام، والفن والمجتمع:

بعد الحرب، حدث تغير أساسي في فكر «سارتر» الجمالي، فوضع كتابه «ما الأدب؟» ومقالة عن «تأميم الأدب» و«الأدب الملتزم» في الأزمنة الحديثة ثم دراسة عن «بودلير»، وفي هذه البداية، طرح «سارتر» مفهوم الأدب الملتزم فاربضاً الالتزام على الأديب دون سائر الفنانين، وقد اتضحت في أفكاره هذه عدة نقاط هامة :

١ - تأكيد «سارتر» على دور الأديب، وعلاقته بالجمهور، وموقفه من عصره، ومجتمعه، ومسئوليته بصفته كاتباً تجاه هذا كله، لأن هدف الأدب هو الحرية.

٢ - عدم التزام الشعر والفنون المختلفة - عدا النثر - لأن الشعر وهذه الفنون لا تهدف إلى الحرية، وتلتقى مع التخيلي، أي اللا واقعي، كما أن الشعر (يخدم اللغة) عكس النثر الذي (يستخدم) اللغة، وعالم الفنون هو عالم التخيل وليس الواقع.

٣ - سلك «سارتر» في أدبه «الروايات، والمسرحيات» دور الأديب الملتزم، وأكد في نقده، أو محاضراته (عن الأدب، أو الأديب) هذا الدور.

ويتضح مما سبق أن «سارتر» قد قلب أفكاره رأساً على عقب، فبعد أن

كان يعارض الموضوع الجمالى، بالموضوع الأخلاقى، صار الأدب الملتزم مؤكداً لدوره الأخلاقى فى المجتمع، وبعد أن كان يرى الفن ضد ما هو (واقعى)، صار الأدب يلعب دوراً خطيراً فى تغيير الواقع، وتحريكه، وتطويره.

ولكنه فى نفس الوقت أبقى على الدور اللاواقعى للفن ممثلاً، فى الشعر، والفنون المختلفة وبذلك يكون «سارتر» قد قلب مفهومه عن الفن فى عالم الأدب فقط دون عالم الفن أو الشعر.

### \* هل تطورت أفكار «سارتر» إذن، وإلى أى اتجاه؟

لقد تغيرت أفكاره من المجانية، إلى المسئولية، ومن الحرية الفارغة، إلى الحرية المرتبطة بالعصر والمجتمع، واتجهت من اللاواقعى، إلى الواقعى ومن التعارض بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى إلى التطابق بينهما خاصة فى مجال (النشر)، وانتقل من الموقف الهارب، المتأمل، إلى موقف الفعل المسئول، ولكن هذا التطور لم يكن فى خط مستقيم، متجهاً من الموقف إلى نقيضه، وإنما كانت تعتريه أحياناً انحناءات أو انكسارات، فبينما تمثل «الغثيان» و«إيروسترات» موقف «سارتر» الجمالى بنقائه وتخلصه من كل ما هو واقعى، فإننا فى هذه الفترة نجد أن «طفولة زعيم» و«الغرفة» توجد بهما مواقف يمكن أن تمثل رة أكثر تقدماً فى الاتجاه نحو المسئولية - إلى حد ما - كما تشكل مسرحية (الأبواب الموصدة) انتماءً إلى المرحلة المبكرة رغم أنها جاءت بعد (الذباب) التى مثلت الانتقال الجدى من المجانية إلى المسئولية - أو بداية هذا الانتقال على نحو أدق.

وكذلك بعد أن أصدر «سارتر» مواقف - الجزء الثانى - الذى طرح فيه مفهوم الالتزام، فإننا نراه يشيد «بجان جينيه»، الذى وجد خلاصه فى الفن،

وفى التفرد، والذي يمثل نشاطاً فى كتابات «سارتر» فى نفس المرحلة .

\* هل تأثر «سارتر» بالفكر الجمالى الماركسى ؟ وإلى أى مدى ؟

بداية فإننا نود أن نشير إلى أنه لا يوجد، من يمكن أن نجده ممثلاً للفكر الجمالى الماركسى، تمثيلاً دقيقاً، وإنما توجد آراء لفلاسفة ماركسيين، فى الجمال (أو الأدب والفن)، ولذا فإن هذا الحذر فى التعامل مع هذه النقطة، يفيدنا كثيراً فى العلاقة بين «سارتر» والماركسية فى هذا المجال.

ويمكن أن نرصد هذه العلاقة خلال مرحلتى «سارتر» الأساسيتين:

#### ( ١ ) خلال مرحلة الكتابات المبكرة :

فى هذه الفترة نلاحظ أن «سارتر» كان مناقضاً للماركسية فى ما يأتى:

١ - حين رأى أن الفن (لا واقعى) فى حين ترى الماركسية (على اختلاف مفكراتها) أن الفن واقعى - (وإذا كان هناك من يوسع من مفهوم الواقعية من الماركسيين، كما أنه يوجد - «فيشر» على سبيل المثال - الذى طرح مفهوم الفن الاشتراكى، كمفهوم أوسع من الواقعى) فإن هذا لا ينفى التعارض، لأن هذه الآراء على اختلافها، تقوم على أساس نظرية الانعكاس اللينينية، والتى كان يرفضها «سارتر».

٢ - إقامة التعارض بين الموضوع الجمالى والموضوع الأخلاقى، وربط الفن بما هو (غير نفعى)، على نقيض أغلب الآراء الماركسية التى ترى أن للفن دوراً اجتماعياً وأنه وثيق الصلة بالواقع - حتى الآراء التى توسع مجال الواقعية، ترى أنه (أى الفن) له صلة بالواقع، وليس مضاداً له - كما رأى «سارتر».



٣ - التعارض الذى وضعه «سارتر» بين المدرك والمتخيل (وإن كان عدم إيضاحه للعلاقة بشكل مفصل هو الذى جعل إقامة مقارنته مع الماركسيين أمراً ناقصاً، لأنهم - أى الماركسيين - اهتموا بهذا الموضوع بتفصيل شديد، واستجلوا تناقضاته ) وقد التقى «سارتر» مع الماركسيين، فى أنه جعل الصورة، صورة لشيء، وإن كان منطلق «سارتر» فى هذا قد جاءه من «هوسرل» الذى كان يرى أن الوعى وعى بشيء ما - كما أوضحنا ذلك فى الفصل الثانى - ولم يكن التأثير على «سارتر» ماركسياً هنا.

وبهذا فإننا يمكننا القول بأن «سارتر» فى المرحلة المبكرة لم يكن قد تأثر بعد بالفكر الماركسى فى آرائه عن (الأدب والفن) وإن كان تحت تأثير الاتجاه الفينومينولوجى.

#### (ب) فى الالتزام، والفن والمجتمع:

لقد اتفق «سارتر» مع الآراء الماركسية بشكل عام فى :

١ - التزام الأديب، وارتباطه بعصره، ومجتمعه وعملية التغيير الاجتماعى.

٢ - دفاع الأدب عن المضطهدين، والمقهورين، والمستغلين، والدفاع عن الحرية.

٣ - الربط الوثيق بين الأديب والجمهور، والذى وصل لدى «سارتر» هو اكتمال العمل الأدبى بالقراءة، وتحديد الكاتب عن طريق الجمهور وهو موقف أبعد مما يراه بعض الماركسيين.

٤ - موقف «سارتر» من بعض المدارس الأدبية ، كموقفه الحاد من اتجاه (الفن للفن) ، ورغم أنه لم ينفذه ، بدقة إلا أنه كان مشابهاً لموقف أغلب الماركسيين ، وكذلك موقفه من «السريالية» الذى اتفق مع الماركسيون جميعاً ، عدا من يوسعون مجال الواقعية إلى حد احتوائها المدارس الحديثة المعاصرة، والسرياليون والتروتسكيون ، كذلك فى موقفه من بعض المدارس المعاصرة.

وقد اختلف مع الماركسيين بشكل عام فى :

١ - رفض التزام الشعر والفنون المختلفة (وإن كان هناك من الماركسيين من تعامل مع الشعر أو الموسيقى معاملة تختلف عن النشر) إلا أنهم جميعاً يرون أن الفن جزء من البناء الفوقى وما يسرى على أحد الفنون يسرى على غيرها.

٢ - فهم معنى الالتزام ومعياره إذ استنتج «سارتر» من طبيعة الأدب ، ورفض الالتزام الحزبى أو بمؤسسة معينة الأمر الذى اختلف فيه مع الماركسيين الرسميين وإن كان قد وافق عليه «مايكوفسكى» و«تروتسكى» و«فيشر» و«جارودى» وغيرهم .

٢ - فى موقفه من بعض المدارس إننا نجد ، على سبيل المثال ، يتخذ موقفاً حاداً من الرومانتيكية كأدب استهلاك ، ولكن الماركسيين - بشكل عام - يرون أن الرومانتيكية تنقسم إلى رومانتيكية ثورية ورومانتيكية رجعية ، وبالتالي كان موقفهم من الرومانتيكية فيه اختلاف مع موقف «سارتر» من هذه الجهة.

هذا وقد تأثر «سارتر» في هذه الفترة بالفكر الماركسى وذلك نتيجة لتبنيه لمواقف وأفكار فلسفية ماركسية، وعلاقته السياسية مع الماركسيين (سواء بالاتفاق أو الاختلاف) وقد اتضح ذلك فى نقاط اتفاقه مع الماركسيين بشكل عام واتفاقه مع بعض النقاط مع أكثرهم راديكالية أو ابتعاداً عن المواقف الرسمية (المحافظة)

ولكن هل يمكن القول بأن «سارتر» كان ماركسياً فى طرحه لمفاهيمه فى الأدب والفن، إن كنا لا نستطيع أن نصفه «سارتر» فى فلسفته بصفة الماركسية فإننا هنا أيضاً لا يمكننا أن نصف بها، وذلك للأسباب الآتية :

١ - لا يوجد موقف «ماركسى» مبرر يمكن الاستناد إليه فننسب إليه «سارتر» .

٢ - كان «سارتر» نمطاً فريداً لا يمكن وضعه فى قالب معين أو قالب جامد، وربما كان ذلك نتيجة لتناقضه الأصيل، والذي جاء نتيجة لكونه كان يجمع العديد من التناقضات من الموقف الفينومينولوجى إلى الانشغال بالسياسة والفرق فى الحياة العامة والتعامل مع أدوات فنية وفكرية مختلفة مما جعل أفكاره تركيبية، ولا يمكن ردها إلى شىء واحد من هذه وإنما إليها جميعاً.

٣ - قد نجد فى هذه الفترة الاقتراب بين «سارتر» والماركسية (أو الماركسيين فى حدودهم العامة) ولكن هذا أيضاً يضطرنا إلى نسبة «سارتر» فى كل نقطة من نقاط تفكيره الجمالى إلى أجد الاتجاهات الماركسية، كأن يكون مع «الراديكاليين» فى طرحه لمفهوم ومعنى الالتزام، بينما مع الرسميين فى موقفه من المدارس والاتجاهات المعاصرة الخ... ولكن يظل عدم التزام الشعر والفنون ميزة خاصة «بسارتر» نفسه.

وهنا فإننا نصل إلى أن «سارتر» في علاقته بالفكر الماركسى في حياته الفكرية كان ينطبق عليه ما رآه هو ، حين رأى أن الفكر المعاصر إما أن يقف ضد الماركسية أو يكون متكاملاً معها، وقد كان «سارتر» في ذلك يصف حالته خير وصف فقد كان في البدء، يؤسس أفكاره على أرض تختلف في أساسها مع الفكر الماركسى ثم انتقل إلى الالتقاء مع الماركسية في بعض الأفكار الجمالية الهامة ، ولكنه لم يكن متطابقاً معها (خاصة أن الماركسية لم تعد ماركسية واحدة في هذا العصر) ، كما لم يتطابق تطابقاً تاماً مع اتجاه منها، وإنما كان موقفه يحمل التأثير الماركسى إلى جانب كونه مشدوداً إلى المرحلة المبكرة في حياته في بعض الأفكار (الموقف من الشعر والفنون ... الخ) هذا هو الموقف «السارترى» إن صح القول.

#### ملاحظات :

ونحن نلاحظ بناءً على هذه العلاقة المركبة بين «سارتر» وأفكاره من جهة وبين الماركسية من جهة أخرى، أن «سارتر» كان نتيجة لذلك واقعاً في بعض التناقضات :

١ - رغم أنه طرح مفهوم الالتزام إلا أنه لم يحاول أن يقدم نظرية متكاملة في ذلك معتمداً على أن هذا المفهوم واضح ولا لبس فيه - رغم أنه هو نفسه كان شاهداً على ذلك (بدليل اختلاف هذا المفهوم في بعض الجوانب بينه وبين الماركسيين) .

٢ - مع أنه رأى أن الشعر لا يلتزم إلا أنه كان يريد من «بودلير» أن يكون كاتباً اشتراكياً من الدرجة الثالثة على أن يكون شاعراً غنائياً من الدرجة



الأولى، وإنه تناسى أن «بودلير» شاعراً، ولو كان فطن إلى الأمر ما كان طلب منه - وفقاً لرأيه في عدم التزام الشعر، وكون الشعر لا يهدف إلى الحرية - أى يكون له موقفاً من مجتمعه أو عصره، وكان موقف «بودلير» الجمالى يعتبر متسقاً مع آراء «سارتر»، ولكن «سارتر» كما نسي أن «بودلير» شاعر، نسي أيضاً أن الشعر لا يلتزم - وفقاً لآرائه هو - أى «سارتر» .

٣ - مثل إعجاب «سارتر» بـ «جينيه» تعسفاً خاصة أن هذا جاء فى الفترة التى كان «سارتر» يطرح فيها مفاهيمه عن علاقة الأدب بالمجتمع بالحاح شديد، وكان أدب المواقف قد وصل لديه إلى الذروة (خاصة إذا علمنا أن هذه الفترة كانت فترة «الشيطان والرحمن» ) .

٤ - بالإضافة إلى التناقضات السابقة وغيرها مما طرقتنا - خلال البحث - يتضح أن «سارتر» فى آرائه الأدبية والفنية ومواقفه، كان يتجاذبه اتجاهان مختلفان هما الاتجاه الوصفى الفينومينولوجى، والفكر الماركسى بمواقفه.

والجدير بالذكر أن «سارتر» كان فى محاولته وضع الإنسان فى الفكر الماركسى كان يحاول الربط - بطريقته - بين الاتجاهين، ولذا كان هو شيئاً آخر غير الفينومينولوجيين، أتباع «هوسرل» المخلصين لمنهجه، وغير «الماركسيين» أتباع الفكر الماركسى اللينينى (فكر ماركسى - إنجلز، ولينين) مع فهمه بطرق مخلقة.

لقد كان «سارتر» مفكراً يحمل في داخله تناقضاً حاداً وصل إلى الرغبة في الجمع بين الشيء ونقيضه، وهو في ذلك أشبه بهذا العصر، وبذلك صدق قول «إيريس موردخ» أن تعرف شيئاً عن «سارتر» ، يعني أن تعرف شيئاً عن هذا العصر فقد كان شاهداً على العصر، وفي نفس الوقت عاصفة عليه.



## أهم المراجع

- ١- مراجع عربية ومترجمة إلى العربية.
- ٢- مراجع انجليزية ومترجمة إلى الانجليزية.





## المراجع العربية

### الكتب والمقالات :

- ١- إبراهيم، زكريا : برجسون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩ .
- ٢- \_\_\_\_\_ : دراسات فى الفلسفة المعاصرة، جا ، مكتبة مصر، ط١ ، القاهرة، ١٩٦٨ .
- ٣- \_\_\_\_\_ : كانت، أو الفلسفة النقدية، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، د.ت.
- ٤- \_\_\_\_\_ : فلسفة الفن فى الفكر المعاصر، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
- ٥- \_\_\_\_\_ : الفنان والانسان، مكتبة غريب، القاهرة، ١٩٧٣ .
- ٦- \_\_\_\_\_ : مشكلة الانسان، مكتبة مصر، القاهرة، د.ت.
- ٧- \_\_\_\_\_ : مشكلة الفن، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٦ .
- ٨- أبو ريان، محمد على : تاريخ الفكر الفلسفى، الفلسفة الحديثة، دار الكتب الجامعية، الاسكندرية، ١٩٦٩ .
- ٩- \_\_\_\_\_ : فلسفة الجمال ونشأة الفنون الجميلة، دار الجامعات المصرية، ط٥ ، الاسكندرية، ١٩٧٧ .
- ١٠- اسكندر، أمير : سارتر ومبرح المواقف، ضمن (سارتر مفكرا وانسانا) ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ .
- ١١- \_\_\_\_\_ : النقد ونظرية الأدب السارترية، ضمن (سارتر مفكرا وانسانا) ، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧ .
- ١٢- الأهوانى، أحمد فؤاد : أفلاطون، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧١ .

١٣- البيريس، ر. م : سارتر والوجودية، ترجمة سهيل ادريس، تقديم عبد الله عبد الدايم، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٥٤.

١٤- الديدي، عبد الفتاح : اتجاهات الفلسفة المعاصرة، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.

١٥- \_\_\_\_\_ : فلسفة الجمال، دار المعارف بالاسكندرية، الاسكندرية، ١٩٧٨.

١٦- \_\_\_\_\_ : هيغل، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.

١٧- الشاروني، حبيب : بين برجسون وسارتر، أزمة الحرية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٣.

١٨- \_\_\_\_\_ : الوجود والجدل في فلسفة سارتر، منشأة المعارف، الاسكندرية، د.ت.

١٩- ادريس، عائدة مطرجي : نظرات في المسرح الفرنسي الحديث، مجلة الآداب، ع ١٤، يناير، ١٩٥٧، دار الآداب، بيروت، ١٩٥٧.

٢٠- العشري، جلال : مسرح المواقف عند سارتر، الفكر المعاصر، ع ٢٥، مارس، ١٩٦٧، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٢١- الحفنى، عبد المنعم : جان بول سارتر، الفلسفة، الحياة، الأدب، دار الفكر، ط١، القاهرة، ١٩٦٣.

٢٢- الكردى، محمد على : سارتر وجينيه، أو الشر والحرية، مجلة عالم الفكر، المجلد الثانى عشر، ع ٢٤، مطبعة حكومة الكويت، سبتمبر، ١٩٨١.

٢٣- بدوى، عبد الرحمن : الانسانية والوجودية في الفكر العربي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٧.

- ٢٤- \_\_\_\_\_ : دراسات في الوجودية، دار الثقافة، ط٣، بيروت، ١٩٧٣.
- ٢٥- \_\_\_\_\_ : الزمان الوجودي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٥.
- ٢٦- \_\_\_\_\_ : سارتر وتطور فكره السياسي، مجلة الهلال، ع٢، فبراير، ١٩٦٧،  
دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.
- ٢٧- \_\_\_\_\_ : نيتشه، مكتبة النهضة المصرية، ط٢، القاهرة، ١٩٥٤.
- ٢٨- بلدي، نجيب : ديكارت، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٩.
- ٢٩- بليخانوف، جورج : تطور النظرة الواحدة للتاريخ، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار  
الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٩.
- ٣٠- \_\_\_\_\_ : الفن والتصور المادي للتاريخ، ترجمة جورج طرايشي، دار الطليعة  
للطباعة والنشر، ط١، بيروت، نوفمبر، ١٩٦٧.
- ٣١- \_\_\_\_\_ : قضايا أساسية في الماركسية، ترجمة حنا عبود، دار دمشق للطباعة  
والنشر، دمشق، ١٩٦٣.
- ٣٢- بور، سيرمورا : الخيال الرومانسي، ترجمة ابراهيم الصيرفي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
ط١، ١٩٧٧.
- ٣٣- بوليتزر، جورج : المادية والمثالية في الفلسفة، ترجمة وتعليق اسماعيل المهدي، دار  
الكاتب العربي بمصر، القاهرة، ١٩٥٧.
- ٣٤- بيرس، سان جورج : رسالة الشاعر، مجلة الآداب، ع٢، ١٩٦٠، دار الآداب، بيروت،  
١٩٦٠.
- ٣٥- بريه، أميل : اتجاهات الفلسفة المعاصرة، ترجمة محمود قاسم، مراجعة محمد محمد  
القصاص، دار الكشف، بيروت، بالاشتراك مع ادارة الثقافة وزارة



التربية والتعليم بمصر (القاهرة)، ١٩٥٦.

٣٦- بيا، بسكال : يودلير بقلمه، ترجمة صلاح لبكى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٦٩.

٣٧- ييرى، رالف بارتون، آفاق القيمة، ترجمة عبد المحسن عاطف سلام، مراجعة محمد على الوبان، تقديم زكى نجيب محمود، مكتبة النهضة المصرية بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، (القاهرة، نيويورك)، ١٩٦٨.

٣٨- تاجليابو، جويد موريجو : سارتر والأدب والشعر، ضمن (سارتر عاصفة على العصر، ترجمة وتلخيص (مجاهد عبد المنعم مجاهد)، دار الآداب، ط ١، بيروت، ١٩٦٥.

٣٩- تونج، ماوتسى : مشاكل الأدب والفن، ترجمة كمال عيد الحليم، دار الفكر، القاهرة، فبراير، ١٩٥٦.

٤٠- نليمة، عبد المنعم : مقدمه فى نظرية الأدب، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٣.

٤١- جارودى، روجيه : واقعية بلا ضفاف، ترجمة حليم طوسون، مراجعة فؤاد حداد، دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.

٤٢- جرين، مارجورى : هيدجز، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٧.

٤٣- جرييه، آلان روب : نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، تقديم لويس عوض، دار المعارف بمصر، القاهرة، د.ت.

٤٤- جولفييه، ريجيسى : المذاهب الوجودية، ترجمة فؤاد كامل، مراجعة محمد عبد الهادى أبو ريده، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ت.

٤٥- جويو، ج.م : مسائل فى فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامى الدروبي، دار الفكر العربى، القاهرة، د.ت.

٤٦- جياتر، سعد عبد العزيز : مشكلة الحرية فى الفلسفة الوجودية، الانجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠.

٤٧- دافيدروف، يورى : الفن والثورة، ترجمة سامى الرزاز، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٨.

٤٨- ديفهوار، سيمون : قوة الأشياء، جزءان، ترجمة عابدة مطرجى ادريس، منشورات دار الاداب، بيروت، ١٩٦٥.

٤٩- ——— : واقع الفكر اليميني، ترجمة جورج طرايشى، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٥.

٥٠- ديكرات، رنيه : التأملات فى الفلسفة الأولى، ترجمة وتقديم، عثمان أمين، الانجلو المصرية، ط١، القاهرة، يناير، ١٩٦٨.

٥١- دوليه، روبر : كامو والمتمرد، ترجمة سهيل ادريس، دار العلم للملايين، ط١، بيروت، ١٩٥٥.

٥٢- ديكون، لوك : بودلير - ترجمه وقدم له كميل قبصر داغر المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، يوليو، ١٩٧٦.

٥٣- ديوى، جون : الفنى خبرة، ترجمة زكريا ابراهيم، مراجعة زكى نجيب محمود، دار النهضة العربية، القاهرة، مؤسسة فرنكلين، بيروت، يوليو، ١٩٧٦.

٥٤- رجب، محمود : الاسس الميتافيزيقية لانتولوجيا سارتر، ضمن (سارتر مفكراً وإنساناً)،  
دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٧.

٥٥- ريد، هريبرت : الفن والمجتمع، ترجمة فارس مترى ضاهر، دار القلم، بيروت، ١٩٧٥.

٥٦- زكريا، فؤاد : اسبينوزا، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٢.

٥٧- \_\_\_\_\_ : الانسان فى فكر سارتر، مجلة العربى، الكويت، يونيو، ١٩٨٠.

٥٨- \_\_\_\_\_ : دراسة جمهورية أفلاطون، وزارة الثقافة، دار الكاتب العربى، القاهرة،  
١٩٦٧.

٥٩- \_\_\_\_\_ : النظريات اليونانية فى فلسفة الفن، مجلة المجلة، ع ٩٣، سبتمبر ١٩٦٢،  
دار الكاتب العربى، القاهرة، ١٩٦٤.

٦٠- \_\_\_\_\_ : نيتشه، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٦.

٦١- \_\_\_\_\_ : الجدل والوجودية والماركسية، مجلة الفكر المعاصر، ع ٦٤، أغسطس  
١٩٦٥، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٥.

٦٢- سارتر، جان بول : الاستعمار الجديد، ترجمة جورج طرايشى، دار الآداب، بيروت  
١٩٦٥.

٦٣- \_\_\_\_\_ : تأميم الأدب ضمن الأدب الملتزم، مواقف ١، ترجمة جورج طرايشى،  
دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٦٤- \_\_\_\_\_ : البغى الفاضلة وموتى بلاقبور، ترجمة سهيل ادريس، دار الآداب،  
بيروت، ١٩٦٥.

٦٥- \_\_\_\_\_ : تعالى الأنا موجود، ترجمة حسن حنفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة،  
١٩٧٧.

٦٦- \_\_\_\_\_ : تقديم الأزمنة الحديثة، ضمن الأدب الملتزم، (مواقف ١)، ترجمة جورج طرايشي، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٦٧- \_\_\_\_\_ : الحزن العميق، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٦٨- \_\_\_\_\_ : الذباب، ترجمة محمد الطيب، مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر، القاهرة بدون تاريخ.

٦٩- \_\_\_\_\_ : الذباب، ترجمة محمد القصاص، دار الكاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٧.

٧٠- \_\_\_\_\_ : دفاع عن المثقفين، ترجمة جورج طرايشي، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٧٣.

٧١- \_\_\_\_\_ : سجناء الطونا، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الفكر، القاهرة، بدون تاريخ.

٧٢- \_\_\_\_\_ : سنّ الرشد، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٧٣- \_\_\_\_\_ : الشيطان والرحمن، ترجمة عبد المنعم الحفني، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ.

٧٤- \_\_\_\_\_ : الغشيان، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت الطبعة الثانية، ١٩٦٤.

٧٥- \_\_\_\_\_ : قصص سارتر، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٧٦- \_\_\_\_\_ : ما الأدب؟ ترجمة محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧١.



- ٧٧- سارتر، ج.ب : مسئولية الكاتب، ضمن : بلوك، هاسكل & سالنجر، هيرمان : الرؤيات  
الابداعية، ترجمة أسعد حلیم، مراجعة محمد مندور، مكتبة نهض  
مصر بالقجالة، القاهرة، ١٩٦٦.
- ٧٨- \_\_\_\_\_ : الممثل كین، ترجمة عبد المنعم الحفنی، دار الفكر، القاهرة، بدون  
تاریخ.
- ٧٩- \_\_\_\_\_ : مسرحیات سارتر، ترجمة سهیل إدريس، دار الآداب، بیروت، بدون  
تاریخ.
- ٨٠- \_\_\_\_\_ : مواقف ٣، جمهورية الصمت، ترجمة جورج طرايشی، دار الآداب،  
بیروت ١٩٦٥.
- ٨١- \_\_\_\_\_ : مواقف ٤، ترجمة جورج طرايشی، دار الآداب. بیروت، ١٩٦٥.
- ٨٢- \_\_\_\_\_ : مواقف ٢، ترجمة عبد الفتاح الیدی وجورج طرايشی، دار الآداب،  
بیروت، ١٩٦٦.
- ٨٣- \_\_\_\_\_ : مواقف ٦، شبح ستالین، ترجمة جورج طرايشی، منشورات دار الآداب،  
بیروت، الطبعة الأولى، ١٩٦٥.
- ٨٤- \_\_\_\_\_ : نظرية الانفعال، دراسة فی الانفعال الفینومینولوجی، ترجمة هاشم  
الحسینی، دار مكتبة الحياة، بیروت، بدون تاریخ.
- ٨٥- \_\_\_\_\_ : الوجود والعدم، بحث فی الأنطولوجيا الظاهراتية، ترجمة عبد الرحمن  
بدوی، دار الآداب، بیروت ١٩٦٥.
- ٨٦- \_\_\_\_\_ : نقد العقل الجدلی، الماركسية والوجودية (مشكلة المنهج)، ترجمة عبد  
المنعم الحفنی، مكتبة مدبولی، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٧٧.

٨٧- \_\_\_\_\_ : الوعي الطبقي عند فلوبر، الطليعة أعداد، ١٩٦٦، ١٩٦٧، مؤسسة  
الأهرام، القاهرة، ١٩٦٦، ١٩٦٧.

٨٨- \_\_\_\_\_ : وقف التنفيذ، ترجمة سهيل إدريس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٥.

٨٩- ستالين، جوزيف : المادية الديالكتيكية والمادية التاريخية، دار دمشق، دمشق، دار ابن سينا  
(بيروت)، د.ت.

٩٠- سويف، مصطفى : الاسس النفسية للابداع الفني، في الشعر خاصة، دار المعارف بمصر،  
ط٢، القاهرة، ١٩٥٩.

٩١- سيف، لوسيان : معارض سارتر، ردمر على كتاب، «نقد العقل الديالكتيكي»، مجلة  
الهلال، ع٢. فبراير ١٩٦٧، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.

٩٢- شكشير، وليم : هاملت، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا، دار الهلال، القاهرة، ١٩٦٧.

٩٣- طرايشي، جورج : سارتر والماركسية، دار الطليعة، بيروت، ١٩٦٤.

٩٤- عبد المعطي، علي : سورين كير كجارد، مؤسسى الوجودية المسيحية، دار المعرفة الجامعية،  
الاسكندرية، ١٩٧٩.

٩٥- \_\_\_\_\_ : مشكلة الابداع الفني، دار الجامعات المصرية، الاسكندرية، ١٩٧٨.

٩٦- عزت، عبد العزيز : الفن وعلم الاجتماع الجمالي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،  
القاهرة، ١٩٧٢.

٩٧- فام، لطفى : المسرح الفرنسى المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

٩٨- فال، جان : الفلسفة الوجودية، ترجمة تيسير شيخ الارض، دار بيروت للطباعة والنشر،  
بيروت، ١٩٥٨.

٩٩- فلانچان، جورج : حول الفن الحديث، ترجمة كمال الملاح، مراجعة صلاح طاهر، دار المعارف بمصر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نى وبورك، ١٩٦٢ .

١٠٠- فنكلشتين، سيدنى : الواقعية فى الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مراجعة يحيى هويدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢ .

١٠١- فيشر، ارنست : ضرورة الفن، ترجمة اسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢ .

١٠٢- فولكيه، بول : هذه هى الوجودية، ترجمة محمد عيتانى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٣ .

١٠٣- فيرفيل، ج : الأدب والفن والاشتراكية، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مكتبة مدبولى، ط٢، القاهرة ١٩٧٧ .

١٠٤- فضل، صلاح : منهج الواقعية فى الابداع الادبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨ .

١٠٥- كامل، فؤاد : الغير فى فلسفة سارتر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

١٠٦- كامو، البير : اسطورة سيزيف، ترجمة عبد المنعم الحفنى، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، د.ت.

١٠٧- — : المتمرد ترجمة عبد المنعم الحفنى، مطبعة الدار المصرية، القاهرة، د.ت.

١٠٨- — : الغريب، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٠ .

١٠٩- كانابا، چان : الوجودية ليست فلسفة انسانية، ترجمة محمد عيتانى، دار بيروت للطباعة والنشر، ط١، بيروت، ١٩٥٤ .

- ١١٠- كرانستون، موريس : سارتر بين الفلسفة والأدب، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٧٥.
- ١١١- كروتشه، بندتو : المجلد فى فلسفة الفن، ترجمة سامى الدروبي، دار الفكر العربى، القاهرة، ط١، ١٩٤٧.
- ١١٢- لختهايم، جورج : لوكاش ترجمة أسعد مرزوق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣.
- ١١٣- لوفافر، لوك : سارتر والفلسفة، ترجمة حنا دميان، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٤.
- ١١٤- لوفافر، هنرى : فى علم الجمال، ترجمة محمد عيتانى، دار المعجم العربى، بيروت، ١٩٧٢.
- ١١٥- \_\_\_\_\_ : كارل ماركس، ترجمة محمد عيتانى، دار بيروت للطباعة العربية، بيروت، ١٩٧٤.
- ١١٦- \_\_\_\_\_ : الماركسية، ترجمة جورج يونس، المنشورات العربية، بيروت، ١٩٧٤.
- ١١٧- لوكاش، جورج : توماس مان، ترجمة كميل قيصر داغر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، ١٩٧٧.
- ١١٨- \_\_\_\_\_ : دراسات فى الواقعية الاوربية، ترجمة أمير اسكندر، مراجعة عبد الغفار مكاوى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.
- ١١٩- \_\_\_\_\_ : الرواية التاريخية، ترجمة ضالح جواد كاظم، منشورات وزارة الثقافة والفنون، الجمهورية العراقية، بغداد، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٧٨.



١٢٠- لوكاش، جورج : ماركسية أم وجودية، ترجمة جورج طرايشي، دار اليقظة العربية، بيروت، د.ت.

١٢١- \_\_\_\_\_ : معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوطي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧١.

١٢٢- \_\_\_\_\_ : بؤس الفلسفة، ترجمة حليم اليازجي، دار اليقظة العربية، بيروت.

١٢٣- \_\_\_\_\_ : مخطوطات عام ١٨٤٤، الاقتصادية والفلسفية، ترجمة محمد مستجير مصطفى، دار الثقافة الجديدة، القاهرة، ١٩٧٤.

١٢٤- مجاهد، مجاهد عبد المنعم : علم الجمال في الفلسفة المعاصرة، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٧.

١٢٥- مقدسي، أنطون : من الوجود إلى العدم، مجلة الآداب، نوفمبر ١٩٦٦، دار الآداب، بيروت ١٩٦٦.

١٢٦- مكاوي، عبد الغفار : الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحاضر، ج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٢.

١٢٧- \_\_\_\_\_ : مدرسة الحكمة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

١٢٨- مكليش، أرشيبالد : الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، دار اليقظة العربية، بيروت، بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، نيويورك، ١٩٦٣.

١٢٩- موردخ، ايريس : سارتر المفكر العقلي الرومانسي، ترجمة شاكر النابلسي، دار الفكر، القاهرة، ١٩٦٨.

١٣٠- ميخائيل، فوزية : سورين كير كجورد أبو الوجودية، دار المعارف، مصر، ١٩٦٢.

١٣١- هاو، إرفنج : وليم فوكنر، ترجمة سعد عبد العزيز، مراجعة عثمان نوية، دار الكاتب العربى، القاهرة، د.ت.

١٣٢- هاوزر، ارنولد : الفن والمجتمع عبر التاريخ، ترجمة فؤاد زكريا، جزءان، ج ١ ، مراجعة أحمد جاكى، الجزء الثانى (بدون مراجعة)، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٦٧.

١٣٣- هلال، محمد غنيمى : النقد الأدبى الحديث، مصادره الأولى، تطوره، فلسفاته الجمالية، مذاهبه ودار مطابع الشعب، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٤.

١٣٤- \_\_\_\_\_ : النقد الأدبى الحديث، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

١٣٥- \_\_\_\_\_ : فى النقد التطبيقى والمقارن، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢.

١٣٦- \_\_\_\_\_ : المواقف الأدبية، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٢.

١٣٧- هيدجر، مارتن : هلدرلن وما هية الشعر، ضمن كتابة، «فى الفلسفة والشعر»، ترجمة عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

١٣٨- ولسن، كولن : اللامتتمى، ترجمة أنيس زكى، دار الآداب، ط ١، بيروت، ١٩٦٩.

١٣٩- \_\_\_\_\_ : ما بعد اللامتتمى، ترجمة عمرو يمتق ويوسف شرورو، دار الآداب، ط ١، بيروت، ١٩٦٥.

١٤٠- وهبة، مراد وآخرون : ملف خاص عن سارتر، مجلة الطليعة، ع ٢، السنة الثالثة، فبراير، مؤسسة الأهرام، القاهرة، ١٩٦٧.

## المراجع الأجنبية

### Books, Essays:

- 1- Adreth, Max: What is " Litterature Engagèè"? In Craig, David: (Editor), Marxists on literature, An Anthology Penguin Books, LOnon, 1977.
- 2 - Arieti, Salivano: Creativity, the Magic Synthesis, Basic Book, Inc, publishers, New York, 1967.
- 3 - Avansyev, V.: Marxist philosophy, A popular outline, progress publishers, Moscow, 3rd Eidition, 1968.
- 4 - Berdyaev, N.: The Beginning and the End, Harper troch books, New york, 1957.
- 5 - Bergonzi, Bernard: The situation of the Novel, penguin books, -pelican books, London, 1972.
- 6 - Burt, E.A.: In search of philosophic Understanding, George Allen, unwinn, London, Ist published, 1967
- 7 - Caudwell, Chistopher: English poets, (1) the period of primitive accumu Lationin craing, D: (Editor) Marxists on literature, An Anthology, penguin Books, london, 1977.
- 8 - Caws, peter: Sartre, Routledge, Kegan Paul, London, I st

published, 1979.

9 - Compleston, Fic: Existentialism, Philosophy, vol XXIII No. 83,  
January, 1948, Macmillan, London, 1948.

10 - Crave, Meyrick H.: Poets and their philosophies, philosophy,  
Vol XXVI, Mo. 97, April, 1951, Macmillan,  
London, 1961.

11 - Dymshits, Alexander: Realism and Modedrnism, translated by:  
Kate Cook, In; mozhnyagun, S.: (Editor), problems  
of Modern Aesthetics, Collection articles, progress  
publishers, Moscow, 1 st. printing, 1979.

12 - Engles, Fridrich: Anti Dühring, progress publishers, Mocow,  
1969.

13 - \_\_\_\_\_ : Letter to Margert Harkness (April 1888), In,  
Craing, D; : (Edilor) Marxists on Literature An  
Anthology - penguin books, London, 1977.

14 - Eliot, T.S.: Collected poems, 1909 - 1962, Harcourt, Brace,  
world, New york, 1970.

15 - Fallico, A.B.: Art and Existentialism, prentice Hell, Erglewood  
cliffs, 1961.

16 - Frankel, Charles: The case for modern Man, Beacon press,



Boston, May, 1971.

- 17 - Berson, F.R.: *Writers in Arms, the literary impact of spanish civil war*, foreword by: Salvador Madariaga, New York university press, New York, 1967.
- 18 - Hayward, A.L. : Sparkes, J. L.: *Cassell's English Dictionary*, Cassell, London, 1962.
- 19 - Hume, david: *Treatise of Human nature*, Penguin books, london, 1979.
- 20 - kaplan, Edward: *Gaston Bachelard's philosophy of Imagination - An Introduction, philosophy and phenomenological Research Journal*, Vol XXXIII No. 1 September, 1972, State University of New York, New York 1972.
- 21 - Kant, I.: *Critique of Judgment*, translated by J.H. Bernard, Hafner press, A Division of Macmillan, 1951, In: (Kennick, W.E.) Editor: *Art and philosophy - Reading in Aesthetics*, st. Martin's press, New York, 1979.
- 22 - Lacapra, Dominick: *A preface to Sartre, A Critical Introduction to Sartre's literary and philosophical writings -*

Methuen and Co. LTD, London, 1<sup>st</sup> published,  
1979.

23 - Leizerov, Nikolai: The scope and limites of realism, translated  
by, Keta Cook, In Mozhnyagun, S.: (Editor),  
Problems of Modern Aesthetics, collection drticles,  
progress publishers, Moscow, I <sup>st</sup>. printing , 1969.

24 - Lenin, V.L.: Articles on Tolstoy, In, Craig, D: Editor, marxists  
on literature, An antologym penguin books : London,  
1977.

25 - \_\_\_\_\_ : Materialism and Emprio-criticism, critical comments  
on A Reactionary philosophy, translation prepared by:  
progres publishers, progress publishers, Moscow, 6  
th. priniting, 1973.

26 - Little, John David: Sartre's Gent, in his Interruptions gross man  
publishers, 1970, In carolyn, R., Barbara, H.  
(Editor) contemp[orary literary Criticism, Vol.2, Gale  
Research company, Michingan, 1974.

27 - Lloyd, G, E.R.: Aristotle; the growth, Structure of his thought  
-Cambridge universiy press, 4 <sup>th</sup> published,  
Cambridge, 1980.

28 - Lyon, Laurance Gill: Related Images In Malte laurids Brigge

and la Nausée-Comparative literature-Vol XXX No.  
I, winter, 1978, University of oregon press, oreon,  
1978.

29 - Mander, John: The writer and commitment, secker, warburg, I  
st published, London, 1961.

30 - Manser, A.R.: The Image, in: Enc of philosophy, Vol III Ed.  
1967

31 - \_\_\_\_\_ : The Imagination, In Enc. of philosophy Vol III,  
Ed. 1967.

32 - Manser, A. R.: Sartre and "le Nèat", philosophy Vol. XXXVII  
No. 137, April, July 1961, Macmillan, London,  
1961.

33 - Mayo, Bernard: Poetry-Language And communication,  
philosophy, Vol. XXIX No. 1909, April, 1961,  
Macmillan, London, 1961.

34 - McCall, dorothy: The theatre of Jean paul sartre, colombia  
university press, 1969.

45 - McMahon, Joseph, H.: Human beings, the world of Jean Paul  
Sartre, university of Chicagco press, Chicagco, 1971.

36 - Metchenko, Alexei: The Basic principles of soviet literature,

translated by Kate Cook, In Mozhnyagun, S.:  
(Editor), problems of modern Aesthetics, collection  
articles, progress publishers, Moscow, 1<sup>st</sup>, printing,  
1969.

37 - Myasnikov, Alexander: Tradition and Innovation, translated by  
Kate Cook. In; Mozhnyagun, S. (Editor) of, problems  
of Modern Aesthetics, collection of articles, progress  
publishers, Moscow First printing, 1969.

38 - Mozhnyagun, S : Unadorned Modernism, translated: Don  
Donematis, In; Mozhnyagun, S: (Editor) of, problems  
of Modern Aesthetics, collection of articles, progress  
publishers, Moscow, first printing, 1969.

39 - Murray, Lind & Murray, Peter: The penguin Dictionary of Art and  
Artists, penguin books, London, 1978.

40- Olfason, Fredrick A. : Sartre, J. P. - in Enc of Philosophy, Vol.  
7. Edit. 1967.

41 - Plekanov, G. : Art and Social life, translated by A. Fineberg,  
progress publishers, Moscow, 2<sup>nd</sup> printing, 1974.

42 - Purret, Peter: The Aesthetic Solution in Neusea and Malte  
Laurids Brigge-comparative literature, Vol. XXIX  
No. I, winter 1977, university of oregon, (oregon),  
1977.



- 43 - Rosenthal, M., Yudin, p.: (Editors) of Russian original & Dixon, R, Saifutin, M. (Editors) of English translation, A Dictionary of philosophy, Progress publishers, Moscow, 1<sup>st</sup> printing, 1967.
- 44 - Sartre, J. P.: A literary and philosophical Essays, translated by Annette Michelson, A philosophical library, New York, 1947.
- 45 - \_\_\_\_\_ : Existentialism, translated by Bernard Frechtman, philosophical library, New York, 1947.
- 46 - \_\_\_\_\_ : Imagination, psychology critique, translated by Forrest Williams, university of Michigan press, Ann Arbor, London, 1962.
- 47 - Sartre, J. P: Psychology of Imagination, translated by: Bernard Frechtman, philosophical library, New York, 1948.
- 48 - Sartre J.P.: The Trojan woman, translated by Ronald Duncan, penguin books, London, 1967.
- 49 - \_\_\_\_\_ : The Age of reason, tr. Eric Sutton, Hamish Hamitohn, London, 1972.
- 50 - \_\_\_\_\_ : Baudelaire, tr. Martin Turnell, New Direction, New York, 1950.

- 51 - \_\_\_\_\_ : The Wards: (tr. Bernard Frechtman), George Baziller, New York, 1964.
- 52 - \_\_\_\_\_ : Saint Genet, Actor and Martyr, translated by: Bernard Frechtman, George Braziller, New York, 1963.
- 53 - \_\_\_\_\_ : Materialism and Revolution, In literary and philosophical Essays, translated by: Annette Michelson, philosophical library, New York, 1947.
- 54 - Sontage, Suzan : Sartre's Saint Genet, in Against interpretation and other Essays, Farrar, Straus, 1966, in Rieg, C., Hartre, B: Ed. contemporary literary criticism, VOL 4, Gale Research company Michigan, 1974.
- 55 - Suchkov, Boris: Realism and its Historical development, translated by Keta Cook, In Mozhntagun, S. : Editor of, problems of Modern Aesthetics collection articles, progress published, 1st printing, Moscow, 1969.
- 56 - Thody, Philip: Sartre, A biographical introduction, studio vista, London, 1971.
- 57 - \_\_\_\_\_ : Jean Paul Sartre, A literary and political study, Hamish Hamilton, London, 1st published, 1960.
- 58 - Tolstoy, Leo: Art, the language of Emotion, in, Jerome Stomitz;

(Editor) of Aesthetics, Source of philosophy, A  
micmillan series, New York, 1967

- 59 - Trotsky, Leon: The Formalist school of poetry and Marxism,  
In; Craig D.: (Editor) of Marxists on literature, An  
Anthology, Penguin books, London, 1977.
- 60 - Warnock, Mary: The philosophy of Sartre, Hutchinson  
university library, London, 1972.
- 61 - Wimsatt, J., William, K.: Literary Criticism, A Short  
History-Romantic Criticism, 3<sup>rd</sup> part, Routledge,  
Kegan Paul, London, 1<sup>st</sup> published, 1970.
- 62 - (Art) Surrealism, Enc. of world art, Vol XIII, Jose P.P. Nodin  
McGraw-Hill, Book Comp. N.Y. 1967.

## المحتويات

رقم الصفحة	
٥	مقدمة
١١	الفصل الأول : فلسفة سارتر
١٩	١ - الفينومينولوجيا والتحليل النفسى .
٢٦	٢ - الوجود والعدم والحرية .
٣٨	٣ - الثورة ، والمادية .
٥٩	هوامش الفصل الأول .
٧١	الفصل الثانى : الفن لا واقعى
٧٥	أولاً : طبيعة التخيّل .
٩٩	ثانياً : موضوع التخيّل .
١٢٥	هوامش الفصل الثانى .
	الفصل الثالث : العلاقة بين الأدب والفن
١٣٩	وبين المجتمع والجمهور
١٨٩	هوامش الفصل الثالث .
٢٠١	الفصل الرابع : مشكلة الالتزام
٢٠٥	أولاً : سارتر والالتزام .
٢٣٢	ثانياً : الماركسية والالتزام .
	ثالثاً : العلاقة بين موقف «سارتر» والاتجاهات
٢٥٤	الماركسية .
٢٦٥	هوامش الفصل الرابع .



## الفصل الخامس : الروايات، المسرحيات، والدراسات

### النقدية

٢٨٣

٢٨٨

١- العزلة والخلاص بالفن.

٣٠١

٢- الحرية وأدب المواقف.

٣٢٢

٣- الصياغة ومشكلة التوصيل.

٣٣١

٤- تعليقات وانتقادات.

٣٣٩

هوامش الفصل الخامس.

٣٥١

نتائج البحث.

٣٦٧

مراجع البحث.

\* \* \*

## للمؤلف

- |       |                               |
|-------|-------------------------------|
| دراسة | ١- الالتزام فى الادب والفن    |
| شعر   | ٢- حكايات من مكابدات السندباد |
|       | ٣- الاحكام التقويمية فى       |
| دراسة | الجمال والاخلاق               |
| دراسة | ٤- الفن والسياق الاجتماعى     |
| شعر   | ٥- معذرة يا قمرى              |
| شعر   | ٦- النورس وانت                |
|       | ٧ - التفسير الاخلاقى للفن     |
| دراسة | عند اليونانيين                |
|       | ٨- فلسفة الفن عند سارتر       |
| دراسة | وتأثير الماركسية عليها        |
|       | ٩- فى التفسير الاخلاقى        |
| دراسة | والاجتماعى للفن               |







## فلسفة الفقه عند سارتر

لقد بدأت فلسفة سارتر على جسر من الفينومينولوجيا متأثرة  
بـ (هيدجر) أكثر منها بـ (هوسرل) ثم أخذت تتطور من خلال  
الأدب والحياة والكتابات السياسية إلى أن صارت الوجودية تتكامل  
مع الماركسية.

وقد تخلل تلك المرحلة حوار واشتباك بين سارتر والماركسية .  
وهذا يوضح إلى أي حد كان سارتر وجودياً من نوع خاص .

ولقد تباينت آراء سارتر في فلسفة الفن فكانت المرحلة المبكرة هي  
التي سطر فيها أفكاره عن « لا واقعية الفن » أما المرحلة التالية فقد  
صاغ فيها أفكاره عن الإلتزام في الأدب .

وسارتر بما كان يمثل من مواقف وأفكار كان بمثابة عاصفة على  
العصر حتى قيل « أن تعرف شيئاً عن سارتر . يعنى أن تعرف شيئاً  
عن العصر » .

